

**Resistencias y disidencias  
en el cine español: el compromiso  
con la realidad**

Ernesto Pérez Morán y  
José Luis Sánchez Noriega (eds.)



---

serie  
investigación

---

 EDICIONES  
COMPLUTENSE





**Resistencias y disidencias  
en el cine español: el compromiso  
con la realidad**



**Resistencias y disidencias  
en el cine español: el compromiso  
con la realidad**

Ernesto Pérez Morán y

José Luis Sánchez Noriega (eds.)



EDICIONES  
COMPLUTENSE

PRIMERA EDICIÓN: OCTUBRE 2021

© 2021, De los textos: sus autores

© 2021, Ediciones Complutense

Pabellón de Gobierno

Isaac Peral s/n

28015 Madrid

913 941127

[info.ediciones@ucm.es](mailto:info.ediciones@ucm.es)

<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN: 978-84-669-3738-2

Depósito Legal: M-21146-2021

Diseño de cubiertas de la colección

Ken

Impresión

Solana e Hijos Artes Gráficas

San Alfonso, 26 B° Fortuna

28917 Leganés (Madrid)

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

*Printed in Spain*

# Índice

INTRODUCCIÓN. POR UN CINE EN DIÁLOGO CON LA REALIDAD SOCIAL	11
Ernesto PÉREZ MORÁN y José Luis SÁNCHEZ NORIEGA	
1. TERRITORIOS DE CRÍTICA SOCIAL Y CINE COMPROMETIDO	17
Jean-Paul AUBERT	
1. DEL DRAMA SOCIAL...	18
2. ... A LA CRÍTICA SOCIAL	27
3. POSIBILIDADES DE UN CINE MILITANTE	34
FILMOGRAFÍA	40
BIBLIOGRAFÍA	42
2. CÁMARAS EN TRANCE: CARTOGRAFÍA DEL CINE DE LA CRISIS	45
Ernesto PÉREZ MORÁN	
1. LA VÍA DE LA FICCIÓN: PERMUTACIONES, CENTRALIDADES Y ADYACENCIAS	47
1.1. Películas articuladas en torno a la crisis desde una subversión de los modos narrativos habituales	47
1.2. Películas con un relato formalmente menos subversivo y donde la crisis adquiere un papel central	51
1.3. Películas con referencias episódicas a la crisis o en las que esta sirve de contexto, ya sea accesorio o necesario	54
2. LA VÍA DEL DOCUMENTAL: LEVANTAR ACTA O ALZAR LA REFLEXIÓN	56
3. ESPACIOS DE QUIEBRA, TIEMPOS DE SILENCIO	59
4. ACONTECIMIENTOS EN LA CRISIS, SUJETOS POR LA CRISIS	61
5. A MODO DE CONCLUSIONES	62
FILMOGRAFÍA	63
BIBLIOGRAFÍA	63

<b>3. CUANDO EL CINE ESPAÑOL ACTUAL SE ASOMA AL MUNDO DEL TRABAJO</b>	<b>65</b>
José Enrique MONTERDE	
1. LA FICCIÓN LABORAL (I)	67
2. LA NO FICCIÓN LABORAL	71
3. LA FICCIÓN LABORAL (II)	77
FILMOGRAFÍA	81
Largometrajes	81
Cortometrajes	82
BIBLIOGRAFÍA	83
<b>4. CRÓNICAS DE DESEMPLEO, SUPERVIVENCIA Y EXCLUSIÓN SOCIAL</b>	<b>85</b>
Marta PIÑOL LLORET	
1. LA EVOLUCIÓN DEL DESEMPLEO EN ESPAÑA	85
2. VUELVA USTED MAÑANA (O NI VUELVA)	88
3. A GRANDES MALES, GRANDES REMEDIOS	94
4. POBREZA Y EXCLUSIÓN SOCIAL	100
5. DEFICIENCIA EN PROFUNDIZACIONES	104
FILMOGRAFÍA	105
BIBLIOGRAFÍA	106
<b>5. CONTRA LA DESIGUALDAD, VIOLENCIA Y DISCRIMINACIÓN DE GÉNERO</b>	<b>109</b>
Ana CORBALÁN VÉLEZ	
1. REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO	110
2. DISCRIMINACIÓN DEBIDO A LA ORIENTACIÓN SEXUAL	114
3. HACIA UNA TRAYECTORIA FÍLMICA EN DEFENSA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO	120
4. MÁS ALLÁ DE LAS DENUNCIAS	123
FILMOGRAFÍA	124
BIBLIOGRAFÍA	125

<b>6. MIGRANTES Y MIRADAS DE MUJERES: ¿DOS CARAS DE LA MISMA MARGINACIÓN?</b>	<b>129</b>
Bénédicte BRÉMARD y Flora GUINOT	
1. LA RELACIÓN CON EL OTRO: ENTRE EL AMOR Y EL RECHAZO	131
1.1. Microcosmos simbólicos	131
1.2. La mirada documental: ¿una inmigración integrada?	137
2. CLANDESTINIDAD, PRECARIEDAD Y VIOLENCIA	140
2.1. <i>Varados</i> (2019): ¿una actualización de <i>Extranjeras</i> ?	140
2.2. Una violencia perpetua	141
3. LOS LÍMITES DEL CINE COMO DENUNCIA	142
3.1. Mirada local, problema global	142
3.2. Denuncia plural	143
FILMOGRAFÍA	144
BIBLIOGRAFÍA	145
<b>7. HACER VISIBLES A LOS MÁS VULNERABLES: NIÑOS, PERSONAS DISCAPACITADAS Y ANCIANOS</b>	<b>149</b>
Ralf JUNKERJÜRGEN	
1. VIOLENCIA CONTRA NIÑAS Y NIÑOS: SENSIBILIZAR AL PÚBLICO, MARCAR POSIBLES SOLUCIONES	150
2. DISCAPACIDADES: CUESTIONANDO LA NORMALIDAD, REIVINDICANDO LA AUTONOMÍA	157
3. NUEVOS ASPECTOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA TERCERA EDAD	166
4. POTENCIAR LA DIGNIDAD	171
FILMOGRAFÍA	173
BIBLIOGRAFÍA	174
<b>8. IMAGINARIOS DEL TERRORISMO Y SENSIBILIDADES SOCIALES</b>	<b>177</b>
Ricardo JIMENO ARANDA	
1. CONTEXTO Y REPRESENTACIÓN DEL TERRORISMO EN ESPAÑA	177
2. ETA, EL PAISAJE Y LAS FIGURAS AL FONDO	179
3. EL 11-M: MEMORIA, MANIPULACIÓN Y DENUNCIA	187

4. MIRADAS SOBRE EL PASADO Y EL PRESENTE TRAS EL FINAL DE ETA	189
5. LA LIBERTAD OTORGADA POR EL TIEMPO	200
FILMOGRAFÍA	201
BIBLIOGRAFÍA	202
9. DEL DOCUMENTAL DE NATURALEZA A LA DENUNCIA MEDIOAMBIENTALISTA	205
José Luis SÁNCHEZ NORIEGA	
1. PARA UNA CATEGORIZACIÓN DEL CINE DE MEDIO AMBIENTE	208
2. CINE DE ECOSISTEMAS COMO MECANISMO DEL SABER	212
3. AGUAS CONTINENTALES Y MEDIO MARINO	218
4. EMPATÍA CON LA NATURALEZA	220
5. DESPILFARRO ENERGÉTICO Y SOBREEXPLOTACIÓN DE RECURSOS	222
FILMOGRAFÍA	226
BIBLIOGRAFÍA	228
LOS AUTORES	231

## Introducción. Por un cine en diálogo con la realidad social

ERNESTO PÉREZ MORÁN y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA  
Universidad Complutense de Madrid

Las mayoritarias aproximaciones al cine desde el análisis cultural, la historia del arte, los ensayos sobre estéticas y estilos, la semiótica del mundo del espectáculo o la teoría de la comunicación de masas no deben ignorar las implicaciones sociológicas y políticas de determinadas películas en todo su proceso de producción y de difusión pública. El cine –cada vez más versátil en formatos y soportes de exhibición– surge en una sociedad determinada de la que las películas son, inevitablemente, testimonio al tiempo que contribuyen a alumbrar nuevos valores o reforzar los emergentes. Aunque sea bajo formas aparentemente más alejadas de la realidad, como las distopías de ciencia ficción o las fantasías de superhéroes, en cualquier película se percibe el anclaje en el presente, tanto cuando se ratifican convicciones fácilmente identificables como cuando, por el contrario, se trata de representaciones de huida y negación de la realidad.

A estas alturas parece obsoleto hablar de «cine militante» –la película como instrumento para la toma de conciencia, la conrainformación y la acción política de transformación social– y hay reticencias entre los propios cineastas y en los medios de comunicación a utilizar categorías como «cine político» o «cine social». Subyace el presupuesto de que una película es valiosa por su dimensión artística o su indagación estética, lo que estaría reñido con la transmisión de un *mensaje* y con todo sesgo didáctico y, por supues-

to, propagandístico. Pero podemos olvidarnos de esas verbalizaciones que la realidad demuestra bastante gratuitas, pues siguen vigentes el cine de denuncia, películas de análisis social y crónicas comprometidas, tanto en la práctica de viejos maestros en activo (Costa-Gavras, Ken Loach, Robert Guédiguian) como en cineastas más jóvenes (Isabel Coixet, Nanni Moretti, Laurent Cantet, Fernando León de Aranoa); tanto en el largometraje de difusión estándar o en los contrahegemónicos, en la ficción más fantásica y en la no ficción anclada en lo real, como en cortometrajes militantes y formatos de videoactivismo.

Obviamente, el grueso del cine actual carece de la voluntad militante y del tono de entusiasmo movilizador que podían tener obras adscritas a los «nuevos cines» de los sesenta, particularmente en América Latina; quedan bastante lejos los manifiestos y declaraciones solemnes de reivindicación de un cine comprometido con la transformación de la realidad y hasta con la *Revolución*.

Por ello no debemos ni queremos olvidar las fundamentales aportaciones de Getino y Solanas, cuando afirmaban que «todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico, y en consecuencia también un hecho político» (125)<sup>1</sup> o cuando, pocos años después, Foucault planteaba el concepto de intervención cultural y alertaba de los peligros de que esta se convirtiese en una forma subrepticia de control<sup>2</sup>. Muy lejanas parecen ya, desgraciadamente, las visionarias afirmaciones de Zimmer («todo filme es político. O ninguno. Es el cine, como fenómeno global, el que es político» [306]<sup>3</sup>); las definiciones del cine militante del propio Getino o la lúcida distinción de Amengual (1971, 192)<sup>4</sup> entre cine insurreccional y cine civil, que late bajo algunos de los textos de este volumen que pretende recuperar algo de aquel espíritu.

Y es que hemos cambiado el didactismo de *La batalla de Argel* (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966) o de *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) con su dialéctica de la lucha de clases y de los roles de los agentes sociales a lo largo de la historia, por las caricaturas de deplorables líderes políticos como hace Paolo Sorrentino en *Il Divo* (2008) y *Silvio* (y

<sup>1</sup> Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>2</sup> Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)*. (Horacio Pons, trad.). Madrid: Akal.

<sup>3</sup> Zimmer, C. (1976). *Cine y política*. (Loly Morán y Juan Antonio Pérez Millán, trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

<sup>4</sup> Amengual, B. (1971). *Clefs pour le cinema*. Paris: Editions Seghers.

*los otros*) (Loro, 2018), abundando con mayor pesimismo en las miserias de la condición humana y de la propia democracia. En efecto, el talante más dramático de aquel cine político de los sesenta y setenta da paso a denuncias no exentas de humor, como las diatribas de Ken Loach contra los efectos del thatcherismo.

Sin embargo, como nos hace ver en el primer capítulo de este libro el profesor Jean-Paul Aubert, durante estos últimos años, el cine político y social ha ido ganando fuerza en España, y la revisión de los temas abordados «constituirá un primer paso hacia una comprensión de cómo el cine articula discursos y modelos de representación que contribuyen a construir la realidad y posiblemente a influir sobre ella». No es ajeno a ello el cambio político de la escena internacional que ha supuesto el terrorismo yihadista (11-S y 11-M) y la larga crisis económica (caída de Lehman Brothers en 2008) —con una filmografía específica y variada, según constata el texto de Ernesto Pérez Morán más adelante— que prácticamente engarza con la parálisis de la actividad productiva y del consumo, y los recursos excepcionales de deuda pública generados por la emergencia sanitaria de 2020.

Este trabajo plantea una aproximación a las películas de un cine en diálogo con la realidad y los conflictos públicos, películas que denuncian atropellos a los derechos humanos; ensayos de análisis sociológico capaces de mostrar injusticias del sistema capitalista; crónicas de la crisis económica, las luchas obreras y otros episodios sociales; dramas sobre el desempleo o entornos laborales precarios e hipercompetitivos; retratos de profesiones y discriminación de género; docuficciones sobre sucesos reales de corrupción política; cámaras que dan voz a los sin voz y otorgan protagonismo a personas excluidas; representaciones de identidades de género, de orientaciones no binarias y de sexualidades tabuizadas (niños, mayores, personas discapacitadas); filmes comprometidos con la lucha por la igualdad de la mujer y la denuncia de distintas violencias sexistas; testimonios de las movilizaciones por el empleo digno; obras que documentan las tragedias de la inmigración clandestina; películas que dan visibilidad a personas ancianas y discapacitadas, y niños en riesgo de exclusión social; ficciones y no ficciones que empatizan con las víctimas del terrorismo o abundan en la violencia milenarista; documentales de denuncia de delitos medioambientales, sobreexplotación de recursos, despilfarro energético y prácticas no sostenibles en una economía depredadora.

Estas cuestiones quedan articuladas en nueve capítulos encargados a especialistas de diversas universidades, profesoras y profesores con publicaciones

relevantes sobre cine español, que proponen miradas asimismo plurales. Aunque se partía en cada capítulo de un corpus de películas a fin de evitar reiteraciones y solapamientos, inevitablemente algunos títulos se repiten en análisis desde distintas perspectivas; y en algunos casos, como nos hace ver la profesora Marta Piñol en el capítulo 4, las películas con historias de desempleados necesariamente abordan la situación de los inmigrantes y los contextos de pobreza y exclusión social.

El enunciado «Resistencias y disidencias» plasma esa toma de conciencia y de postura de un cine que no se doblega ante una realidad deficitaria ni da la espalda a los titulares de prensa, y menos aún se muestra complaciente ante los conflictos. Por el contrario, es un cine –digámoslo con el adjetivo usual de los utópicos sesenta– comprometido, implicado con la realidad ante la que se define con su toma de postura. La *resistencia* presupone la pertenencia consciente a una minoría y la apuesta por valores en retroceso, de ahí que, en buena medida, conlleve la *disidencia* respecto a la ideología dominante.

Además de dar cuenta de los títulos significativos de cada tema o ámbito de la realidad, se proponen lecturas de las películas, hermenéuticas que obren a favor de un mayor conocimiento e implicación con la realidad desde la convicción de que la obra de arte genuina no se agota en el esteticismo ni en una comunicación devenida «proceso de seducción –tan conservador– [que] se basa en la gratificación inmediata, en la caricia estética, en el simulacro de novedad, en la promesa de lo prohibido, que hace del consumidor un cliente mimado por los medios» como escribimos en otro momento<sup>5</sup>. Por el contrario, gran parte del cine propuesto en este volumen, en cuanto cinematografía de *resistencia y disidencia*, reclama otra recepción, alejada de las prácticas de ocio y entretenimiento, lo que exige otros espacios físicos y sociales alternativos tanto a las salas de cine comercial como al individualismo de la pantalla doméstica. La recepción en centros cívicos, ámbitos educativos, museos y centros culturales, sindicatos y organizaciones sociales enriquece la obra cinematográfica que entra en diálogo vivo con la ciudadanía; de hecho, como hace ver Irmgard Emmelhainz, se ha producido un desplazamiento espacial y político: el cine militante de las luchas anticoloniales y antiimperialistas de los sesenta y setenta exhibido en las fábricas y destinado a suscitar la conciencia y la solidaridad en las masas trabajadoras ha devenido *artivismo*, práctica política de producción semiótica con voluntad de denuncia y transformación social que tiene lugar en espacios

<sup>5</sup> Vid. J. L. Sánchez Noriega (2002). *Crítica de la seducción mediática*, Madrid: Tecnos, 335.

culturales o artísticos<sup>6</sup>. Será conveniente recordar con Pierre Bourdieu que no hay incompatibilidad entre la recepción más ideológica o política de la obra de arte y la habitualmente considerada como estética, pues «el análisis histórico es lo que permite comprender las condiciones de la ‘comprensión’, apropiación simbólica, real o ficticia, de un objeto simbólico que puede ir parejo a esa forma particular de goce que llamamos estético»<sup>7</sup>.

Como nos hace ver en su documentado estudio el doctor Monterde, sin abandonar las representaciones de conflictos laborales ni las crónicas de desempleados, el cine español sobre el mundo del trabajo ensancha sus perspectivas –singularmente con dramaturgias de entrevistas y pruebas selectivas para el acceso al mercado– en un contexto social de estos dos decenios donde resulta decisivo «el peso de la crisis financiera y su repercusión sobre todo en los jóvenes aspirantes a la incorporación al trabajo o en las víctimas de los procesos inherentes al nuevo capitalismo, bajo la forma de precariedad, temporalidad, reconversión, deslocalización, automatización, informatización, etc.». Vinculado a las condiciones de trabajo y a la situación de la mujer está el hecho de la emigración: debido a la crisis de 2008 la sociedad española ha asistido sucesivamente a procesos de inmigración y emigración, aunque Bénédicte Brémard y Flora Guinot se centran particularmente en películas con protagonismo de mujeres inmigrantes en el cine español a partir de los noventa. En su trabajo queda patente la apuesta de las películas más comprometidas por el punto de vista que integre la mirada del/a ‘otro/a’ y cómo los espacios físicos adquieren relevancia por su condición de espacios humanos, sociales, pues, como indican a propósito de uno de los títulos estudiados «Las fronteras geográficas del mundo se convierten en esta localidad en fronteras sociales y culturales y los lugareños excluyen a los trabajadores extranjeros de los límites del pueblo».

Probablemente son las películas con personajes de niños y ancianos (estereotipados y/o marginales en el cine tradicional), y personas con capacidades diferentes y orientaciones sexuales no hegemónicas donde mejor se perciben los cambios de mentalidad y sensibilidad de la sociedad española en las dos

<sup>6</sup> Emmelhainz, I. (2016). Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal. *Secuencias* 43-44, 95-111. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>. Dice esta autora más adelante: «Bajo el semiocapitalismo, mientras las imágenes se han convertido en formas de poder y de gobierno –al transmitir información sin significado, automatizando el pensamiento y la voluntad–, la acción política ha migrado al espacio mediático: una forma de política ejercida en el campo de los signos, en una versión reductiva de la aserción de Jaques Rancière: “La política es primero y ante todo una intervención en lo visible y lo decible”» (107).

<sup>7</sup> Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 483.

primeras décadas del siglo XXI. Hay una clara ruptura con las ideas heredadas y la ‘normalidad’ dominante con valor normativo en la práctica social, lo que, como observa Ralf Junkerjürgen en el capítulo 7, abre nuevas perspectivas de conocimiento y de construcción de sociedad: «Una vez rota la idea de ‘normalidad’, las películas pueden también desmontar ideas falsas, articular reivindicaciones y reflexionar sobre retos futuros».

Asimismo en las películas y series de ficción y de no ficción sobre el terrorismo de ETA se aprecia notablemente la evolución de la sociedad en su valoración de un fenómeno que, a su vez, ha experimentado un cambio notable, tanto por las transformaciones en la legitimación de un sector del nacionalismo vasco como por las propias dinámicas internas de la banda. Hay un nuevo tratamiento cinematográfico a partir del anuncio del cese de la violencia, necesario para una distancia y libertad en las construcciones dramáticas, como indica el profesor Jimeno Aranda en el octavo capítulo.

No menos evidente es la transformación vivida por la sociedad española y plasmada en el sistema jurídico acerca de la sensibilización sobre la violencia machista, la desigualdad de la mujer, las discriminaciones por orientación de género, la visibilidad de la homosexualidad, etc., según hace ver en su trabajo la profesora Ana Corbalán, quien estudia las películas más representativas, títulos conocidos que ofrecen «nuevas perspectivas que invitan a la visibilidad, evolución, integración, aceptación e inclusión de diferentes identidades sexuales en el siglo XXI».

Por tanto, este libro que habla de conflictos sociales representados por el cine español de las dos últimas décadas invita a apreciar, a través del propio cine, cuál ha sido en la sociedad la evolución de las mentalidades, del tejido social, de las organizaciones ciudadanas, valores y consensos públicos, correlación de fuerzas políticas, emergencias de movimientos (11-M, feminismo, LGTBI+, animalismo), etc. La recepción activa y participativa de este cine en diálogo con la sociedad conlleva necesariamente el aprendizaje y el conocimiento de procesos sociales: *pensar las películas para pensar la realidad*.

\* \* \*

Este libro ha sido posible gracias a la ayuda del proyecto de investigación *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)* (RTI2018-095898-B-I00) de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

# 1. Territorios de crítica social y cine comprometido

JEAN-PAUL AUBERT  
Université Côte d'Azur

En este capítulo nos proponemos analizar cómo el cine español de las primeras dos décadas de este nuevo milenio ha abordado las cuestiones políticas y sociales. Este planteamiento parece tanto más pertinente cuanto que en estos primeros años del siglo XXI no han faltado las sacudidas políticas, sociales e institucionales susceptibles de constituir la materia prima de un cine volcado hacia la realidad y preocupado por pensar el mundo en el que vivimos. Ya a finales del siglo pasado, algunos autores señalaban el renovado interés de los directores españoles por las temáticas sociales (Benavent 2000, 19; Monterde 2003). Películas como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *La buena vida* (David Trueba, 1996), *Solas* (Benito Zambrano, 1998), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *El Bola* (Acheró Mañas, 2000), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *El otro barrio* (Salvador García Ruiz, 2001) o *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) eran consideradas como representativas de una nueva tendencia que parecía haber alcanzado ya uno de sus mayores logros con la muy glosada y muy alabada película del mismo Aranoa *Los lunes al sol* (2002). En los comentarios generados por aquellos filmes predominaba la idea de que el cine español iba siguiendo los pasos de la nueva corriente realista europea encabezada por directores como Robert Guédiguian, Aki Kaurismaki, Ken Loach o los hermanos Dardenne (Colas 1997).

Era de prever que a partir del 2008, en un contexto de exacerbación de las tensiones sociales y políticas, los directores de cine españoles focalizaran aún

más sus inquietudes en la crónica de los perdedores del liberalismo globalizado y levantarán acta de las consecuencias de la crisis económica mundial, de las esperanzas suscitadas por el movimiento de los Indignados o del asombro producido por los escándalos político-financieros que salpicaban al aparato del Estado así como a los principales partidos políticos. Por lo tanto, se puede sostener la hipótesis según la cual durante estos últimos años el cine político y social ha ido ganando fuerza en España, impulsado tanto por un movimiento de fondo europeo como por el contexto nacional. Un repaso de las temáticas sociales y políticas abordadas por el cine español de los últimos veinte años nos ayudará a medir la extensión del fenómeno. Constituirá un primer paso hacia una comprensión de cómo el cine articula discursos y modelos de representación que contribuyen a construir la realidad y posiblemente a influir sobre ella. En el periodo de más de veinte años que va desde finales de los noventa hasta hoy, se realizaron en España varios centenares de películas. Evidentemente el examen de semejante corpus excede con mucho las posibilidades de este trabajo. Por ello, en este capítulo trataremos de reseñar las principales tendencias, refiriéndonos a algunas de las películas que nos han parecido más significativas.

## 1. Del drama social...

En el marco de una tesis doctoral dedicada a las representaciones de las problemáticas sociales en el cine español, Jean-Paul Campillo hizo un censo de las películas con temáticas sociales, estrenadas entre 1998 y 2011 (Campillo 2019). A raíz de este minucioso trabajo, se confirman el cambio de paradigma respecto a décadas anteriores, así como la consolidación de un modelo de cine preocupado por llevar a las pantallas algunas de las problemáticas sociales más alarmantes de nuestra época. En primer lugar, se observa un renovado interés por la representación de las clases sociales subalternas a través de películas que se concentran en personajes humildes, trabajadores pobres, desempleados, marginales, habitantes de una España rural despoblada o simplemente familias de clase media que están desmoronándose. Como es lógico, son películas que apuntan hacia los mayores apuros con los que se enfrentan estas categorías sociales. El paro se convierte en el tema dominante de películas como *Los lunes al sol*, *Anita no pierde el tren* (Ventura Pons, 2001), *53 días de invierno* (Judith Colell, 2006) o *El taxista ful* (Jo Sol, 2006). Asimismo, la degradación de las condiciones de trabajo como consecuencia de

la globalización y del dismantelamiento de las leyes sociales más protectoras constituye el sujeto recurrente de películas como *Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002), *El regalo de Silvia* (Dionisio Pérez, 2003), *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007) o *Casual Day* (Max Lemcke, 2007). Además, el cine español centra su atención en temas que, aunque no estén completamente involucrados en lo social, se relacionan con él de alguna manera ya que apuntan a cuestiones de organización de la sociedad y a sus evoluciones. Temas en relación con la salud y el envejecimiento de la población española se hacen más presentes en películas que lamentan la soledad a la que se ve condenada la gente mayor y no esquivan en algunas ocasiones la carencia de los servicios sanitarios. Pensemos en filmes como *La casa de mi abuela* (Adán Rodríguez, 2005), *Pudor* (Tristán y David Ulloa, 2007), *La soledad* (Jaime Rosales, 2007) o *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011). El cine español tampoco duda en abordar cuestiones de candente actualidad como la violencia de género, con la emblemática *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), o como el maltrato a los niños con *El Bola*. Asimismo, el crecimiento de la población de origen extranjero, que según los datos disponibles pasa de un 2% de la población total en 2000 a un 10% en 2010, se ve reflejado en películas que otorgan a la figura del inmigrante un protagonismo que pocas veces había ocupado en las décadas anteriores. Desde este punto de vista, es probable que los sucesivos estrenos de *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1998) y *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) hayan abierto una nueva fase tras un largo periodo de casi indiferencia del cine por el tema de la inmigración, con la excepción notable de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). A partir del nuevo siglo, la inmigración se hace cada vez más presente en cintas que hacen del fenómeno y de sus consecuencias un argumento central. Se pueden citar, entre otras, *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Salvajes, Illegal* (Ignacio Villar, 2002), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), *Fuerte Apache* (Jaume Mateu Adrover, 2007), *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007), *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008) o *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008). En un contexto en el que se impone en parte de la opinión pública una visión negativa del inmigrante, basada en un discurso sobre la inmigración como ‘problema’, estas películas se empeñan en ofrecer nuevas perspectivas desde principios humanistas de comprensión y de empatía.

De lo dicho se deducen la diversidad de los temas sociales abordados y la pluralidad de los puntos de vista. No cabe duda, sin embargo, de que la

obra de Fernando León de Aranoa ofrece por su unidad temática y formal un ejemplo paradigmático de la ficción social (Pantoja Chaves 2011). En 1995, León de Aranoa escribió en la revista *Academia* un artículo muy corto cuyo título *La realidad real* resumía su concepción del cine (León de Aranoa 1995). Esta inscripción en la realidad que el cineasta asume plenamente se concreta en lo que algunos críticos llegaron a llamar la «trilogía de los desfavorecidos», un tríptico formado por las películas *Barrio*, *Los lunes al sol* y *Princesas* (2006) y completado luego por *Amador* (2010). *Barrio* sumerge al espectador en una realidad concreta e inmediata, la del extrarradio madrileño y la existencia ociosa de un grupo de adolescentes durante el verano. Esta película, que se sitúa en la línea del cine de la marginalidad, contribuyó a que Fernando León de Aranoa fuese identificado como un «cineasta de lo real». *Los lunes al sol* confirma la inclinación del director por los temas sociales, al tiempo que le permite acceder a una verdadera notoriedad pública y al reconocimiento de la crítica. Se trata de una película agrisulce, a veces divertida, a menudo conmovedora, que ofrece el retrato tierno y sensible de un grupo de desempleados víctimas de las reestructuraciones industriales. Por esta obra León de Aranoa fue galardonado con la Concha de Oro en la quincuagésima edición del Festival de San Sebastián. *Princesas* continúa en la misma línea social con una historia de amistad entre dos prostitutas, en la que se mezcla una mirada sobre la miseria humana inherente al mundo de la prostitución con una reflexión sobre el tema de la emigración. La última película del ciclo es *Amador*. Estrenada en 2010, la película sigue los pasos de una joven con grandes dificultades económicas a la que se le ha confiado durante el periodo veraniego la custodia de Amador, un anciano postrado en su cama. La muerte del anciano la deja sin trabajo y sin sueldo. Así que decide fingir que Amador sigue vivo.

El innegable encanto de estos filmes reside en el contraste que logran crear entre una realidad a veces sórdida y unos seres zarandeados por la vida pero que conservan intacta su capacidad de soñar y de proyectarse en un mundo imaginario. La respuesta que han tenido por parte del público y de la crítica han convertido a Fernando León de Aranoa en la figura de proa del drama social en España.

La heterogeneidad de las películas reunidas bajo el concepto de cine social es indudable, tanto desde el punto de vista estético como desde los temas que manejan. Sin embargo tienen en común, como mínimo, un contexto referencial arraigado en lo contemporáneo y en la representación de personajes –mujeres en no pocas ocasiones– procedentes de clases desfa-

vorecidas. Son crónicas del *hic et nunc* que, consideradas en su conjunto, ofrecen una auténtica y valiosa radiografía de la situación social del país, describiendo otra faceta de lo que algunos consideraron en su momento como el «milagro económico español». Contradiendo el optimismo de los discursos oficiales, nos revelan la realidad de un país enfermo e inquieto en el que prosperan la misoginia, la homofobia, el racismo, las intolerancias en general. Describen el arraigo de una violencia social latente, y a veces patente, en un mundo injusto e inhumano que machaca a los más débiles: las mujeres, los inmigrantes, los parados, los niños, los ancianos. También, como consecuencia de la aparición de estas nuevas temáticas sociales, se observa una evolución del uso de los espacios y de su filmación. Las cámaras parecen alejarse de los centros urbanos, más privilegiados, y vuelven a descubrir las realidades de los suburbios. Una película como *Barrio* constituye un buen ejemplo del redescubrimiento por el cine contemporáneo de los que habían sido los espacios predilectos del cine quinqué (Aubert 2014). En ella abundan los llamados «no lugares» tales como los plantea el antropólogo Marc Augé, es decir espacios que no pueden definirse «ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico» (Augé 1998, 83): las vías ferroviarias, las autopistas, las estaciones de metro, las zonas comerciales, los supermercados, así como los nuevos barrios suburbanos en su conjunto.



Fotograma de *Barrio*.

Desde un punto de vista formal, aunque en su mayoría son películas de ficción, adoptan a menudo pautas del cine documental, basando su guion en una cuidada documentación y no descartando en el momento de la realización el uso de técnicas procedentes del cine de reportaje como el rodaje con la cámara en mano o el uso del vídeo digital como formato. De hecho, la dilución de la frontera entre ficción y documental es el rasgo característico de las nuevas tendencias de un cine de ficción que se va «documentalizando» (Seguin 2007, 56). En el estudio monográfico que le dedica a Icíar Bollain, José Luis Sánchez Noriega señala que «el sustrato documental está presente en todas sus ficciones y dos de ellas (*Katmandú* y *Yuli*) están basadas en figuras y sucesos reales» (Sánchez Noriega 2021, 321). Otros directores optan por introducir elementos ‘documentales’ en la propia ficción. Es así como Fernando León de Aranoa inserta en el incipit de *Los lunes al sol* las imágenes de reportaje del enfrentamiento entre trabajadores de la Naval de Gijón y las fuerzas antidisturbios.

Otro modo de franqueamiento de los límites entre documental y ficción ocurre en una película como *Smoking Room*. La ópera prima de Roger Gual y Julio D. Wallovits se vale de preceptos formales inspirados del *Cinéma Vérité* y del *Dogma* (sonido directo, rodaje en vídeo, movilidad de la cámara, espontaneidad de los diálogos...), para filmar a los empleados de una empresa caída en manos de un grupo americano que pretende imponerles no fumar en sus despachos. El resultado es una película híbrida que, siendo una ficción, recupera una estética de la inmediatez propia del documental o del reportaje.

Este surgimiento de la realidad en el cine español de principios del milenio parece ajustarse a una agenda política marcada por los dos mandatos sucesivos del Partido Popular y de su líder José María Aznar. Para muchos españoles, los últimos años del gobierno de Aznar estuvieron marcados por el engaño y la mentira. La mentira que justificó el apoyo a la intervención de los Estados Unidos en Irak; la mentira sobre las responsabilidades y las consecuencias ecológicas de la marea negra del Prestige, el petrolero que naufragó en las costas de Galicia; la mentira que finalmente culminó pocas horas después de los atentados del 11-M, cuando, negando toda evidencia y en un momento en que los medios de comunicación europeos mencionaban ya la responsabilidad de Al Qaeda, el Gobierno persistió en acusar a ETA de estar detrás de la matanza. Este último engaño conduciría a la derrota de José María Aznar en las elecciones generales celebradas pocos días después de los atentados. Esta progresiva desconexión entre el poder y la realidad del país también puede explicar la reacción de una parte significativa del cine español que parece sumarse a las protestas callejeras (la huelga general del 20 de junio de 2002, la protesta del 15

de febrero de 2003 contra la guerra de Irak...) asumiendo la realidad tal como la viven las clases populares y oponiendo a la ficción de «España va bien» la fuerza demoledora de las imágenes de una España que va empeorando.

A partir del año 2008, cuando el estallido de la burbuja inmobiliaria hunde el país en la espiral infernal del paro masivo, de los desahucios y de los recortes a las financiaciones públicas la necesidad para el cine de arrojar luz sobre las crueldades de nuestra sociedad globalizada se hace aún más acuciante. Un sorprendente documental firmado por Víctor Moreno ofrece el relato casi involuntario de la crisis. En un primer momento *Edificio España* (2012) se propuso rodar las obras de rehabilitación del emblemático rascacielos de la madrileña Plaza de España que había de convertirse en un complejo de lujo. Cuando en 2007 Víctor Moreno penetra por primera vez en el edificio, el país está todavía en plena euforia inmobiliaria. Para el director se trata de conservar las últimas huellas de un edificio abandonado que había de convertirse nuevamente en un emblema de prosperidad. Ante su cámara se impone la realidad de una transformación que parece implacable. Víctor Moreno filma el edificio España como una verdadera torre de Babel donde intervienen trabajadores de todas las nacionalidades. Pero, cuando estalla la crisis, se interrumpen las obras y son despedidos los obreros. Tres años más tarde, en 2010, se reanuda el rodaje y Víctor Moreno se encuentra con el extraño silencio de unas obras inacabadas y abandonadas. El edificio se convierte en la metáfora de todo un país en crisis e incluso de todo un sistema económico absurdo y destructor.



Fotograma de *Edificio España*.

*Edificio España* se estrena en 2012 y contribuye con otras cintas dedicadas a temas en relación directa con la actualidad socioeconómica a que podamos hablar ya a partir de 2010 del advenimiento de un ciclo cinematográfico de la crisis. Un cine de crisis cuya geografía se propone dibujar el siguiente capítulo de este libro. Así es cómo unas cuantas películas de ficción empiezan a esbozar lo que se puede considerar una crónica de los perdedores. En relación inmediata con el nefasto episodio financiero de 2008, Max Lemcke recoge en *Cinco metros cuadrados* (2011) la angustia de una familia que ve cómo la casa que ha adquirido sobre plano no llegará a concluirse nunca. Con una película cuyo título resume las angustias de muchos españoles, *Techo y comida* (2015), Juan Miguel del Castillo cuenta los infortunios de una madre soltera y sin trabajo confrontada con la imposibilidad de pagar su alquiler. El ruido de fondo de *Terrados* (Demian Sabini, 2011) son los programas de la radio en los que se enumeran los datos de una bancarrota generalizada y donde se calcula que España se acerca a la cifra de 5 millones de parados. *Hermosa juventud* (2014), de Jaime Rosales, sigue los pasos de dos veinteañeros enamorados que luchan por sobrevivir y que a falta de ambiciones y de esperanzas, deciden ganar algo de dinero rodando una película porno *amateur*. *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013) evoca con dolor la muerte de un joven por una negligencia hospitalaria originada como consecuencia de los recortes y hace el retrato de una sociedad que impone a los jóvenes sin trabajo vivir en automóviles o en casas desocupadas y disputarse los restos de los cubos de basura.

El cine de la crisis evoca también la necesidad para otros muchos jóvenes recién diplomados de salir de España y convertirse en emigrantes, viviendo a su vez lo que sus abuelos habían experimentado en otras circunstancias. *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015) aborda la cuestión adoptando el tono de la comedia. Hugo y Braulio son dos jóvenes con formación universitaria que deciden emigrar a Alemania, convencidos de que España es incapaz de darles trabajo y siguiendo los cantos de sirena de un programa de televisión que embellece la situación de los españoles que han decidido conquistar el mundo. Pero Berlín se revelará pronto una ciudad inhóspita y fría y el milagro alemán se convertirá en pesadilla. Sobre un tema parecido se puede mencionar *10.000 km* (2014). Es el título de la ópera prima de Carlos Marqués-Marcet y es también la distancia que separa a una joven pareja. Ella se marcha a los Estados Unidos, donde se le ofrece una oportunidad profesional, mientras que él se queda en Barcelona para finalizar su carrera universitaria. Aunque la globalización y sus consecuencias no constituyen su tema central, la película consigue retratar una experiencia que entra en resonancia con la situación de muchos españoles a los que la crisis impone que

dejen su país, su familia, sus amigos, sus amantes. Iciar Bollaín opta por el cine documental para abordar frontalmente las condiciones de vida de los 700.000 españoles que han emigrado en los años de la crisis, según datos del CSIC. *En tierra extraña* (2014) es una recopilación de testimonios rodada en Edimburgo que da a conocer la situación económica, social, profesional y personal de algunos de los 20.000 jóvenes españoles que viven en esta ciudad escocesa.

Por muy incompleto que sea, el panorama que hemos intentado dibujar permite plasmar un verdadero «efecto género» (Thibaudeau 2007) resultante de la acumulación de películas preocupadas por cuestiones sociales. Una valoración crítica de esta producción conduce sin embargo a considerar que muchas de las películas mencionadas en estas líneas siguen las pautas establecidas por un modelo de cine que Ángel Quintana había calificado en su tiempo de «realismo tímido» (Quintana 2005). Bien es cierto que por sus temáticas, las películas evocadas son reveladoras de la sensibilidad social de sus autores así como de su compromiso con la realidad. Son filmes que traducen el afán del cine español de visibilizar y por tanto dignificar a los que suelen ser invisibles y dar la palabra a los que habitualmente carecen de ella. Pero no es menos cierto que formalmente, y así como lo señala Ángel Quintana, se limitan a reproducir modelos narrativos bastante alejados de lo que pudiera ser un cine preocupado por «observar el mundo»:

El modelo que instauraron, en cambio, fue el de un realismo basado en la imagen cerrada, que partía de la idea de que el guion era el elemento fundamental en el proceso de construcción de las películas y que, en vez de observar el mundo, observaba las leyes de cierto modelo de drama que intentaba crear emociones al espectador a partir de fórmulas prefijadas (Quintana 2007, 139).

Según Quintana, al limitarse a producir emociones, estas películas se desvían de la función crítica que pretenden ejercer llegando incluso a ofrecer una imagen atenuada y finalmente aceptable de la dureza de nuestras sociedades. Películas sobre el tema de la emigración que hemos evocado en páginas anteriores como *El traje* o *Princesas*, ofrecen ejemplos de obras tranquilizadoras a pesar de todo, pues contemplan la posibilidad de un diálogo intercultural en el que cada personaje aprende del otro y se alza gracias al otro. Del mismo modo, notamos cómo el romance intercultural se convierte en la trama principal de películas como *La novia de Lázaro* o *El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006), en las que las historias de amor entre protagonistas españoles e inmigrantes desembocan exitosamente en la construcción de familias inter-

culturales. En *El cielo abierto* (Miguel Albaladejo, 2001), el romance entre Miguel, un psiquiatra acomodado, y Jasmina, una peluquera de barrio que tiene que atender sola a su familia sumida en la pobreza, logra trascender las barreras sociales. *El próximo oriente* narra la historia de Caín, un joven que trabaja en una carnicería del madrileño barrio de Lavapiés. Para casarse con Aisha, una joven inmigrante Bangladesí abandonada por el propio hermano de Caín, este va tener que convertirse al Islam y convencer a la familia de Aisha de que es digno de ella. Así es como Caín emprende un proceso que le lleva a adoptar la cultura de la mujer a la que ama.

El final feliz de estas comedias sentimentales constituye una clara apuesta por una sociedad abierta y pluricultural capaz de superar las diferencias de clases y de orígenes. De ahí que el principal interés de estas cintas estriba en su capacidad de cuestionar los estereotipos y los prejuicios socialmente asentados para luego generar un discurso integrador fundado en el concepto de una sociedad española heterogénea y polifacética. Pero lejos de abrirse a perspectivas sociales o políticas concretas, tienen puestas sus esperanzas en la capacidad de cada individuo de cambiar sus comportamientos en función de circunstancias ocasionales. Son, en definitiva, representativas de un cine consolador que tranquiliza al espectador resolviendo las tensiones iniciales de manera satisfactoria y describiendo de este modo una sociedad que, pese a ser injusta, mantiene en su seno la capacidad de articular nuevos proyectos de convivencia. La emoción que indudablemente produce la situación en la que se encuentran los personajes y el efecto de identificación que genera en el espectador, ofrecen finalmente una percepción consensuada del mundo, una visión que sustituye a cualquier tipo de aproximación política que pudiera generar inquietud y dar lugar a un debate contradictorio.

Haciendo del amor y de la empatía los remedios a las injusticias y a la segregación social este cine evita contemplar la acción política o social colectiva como una opción posible o deseable para transformar la sociedad. Precisamente conviene destacar la constancia de muchas de estas ficciones sociales a la hora de dibujar personajes de víctimas y no de posibles actores de su emancipación. Esta es, sin duda, una de las coherencias esenciales de estas obras que ofrecen una galería de retratos de individuos heridos por la vida y abandonados por la sociedad y finalmente resignados. Son casi siempre figuras patéticas que sufren su destino sin inmutarse o casi, o cuyas rebeldías latentes se agotan en actos irrisorios y vanos. Es así como, ante la imposibilidad de ser actores de un deseable cambio social, la mayoría de los protagonistas de las películas de Fernando León de Aranoa buscan refugio en el ensueño y la imaginación. En un

artículo publicado en 1998, Fernando León evoca a los tres personajes principales de *Barrio* de la siguiente manera: «La realidad que les rodea no les gusta, así que se inventan otra». De la misma manera, en *Los lunes al sol* los premisos de lo que podría ser una postura reivindicativa se resuelven en los delirios de uno de los protagonistas acerca de los beneficios de instalarse en Australia o con la visión de un grupo de cuarentones sin futuro transformados en una pandilla de adolescentes tardíos que se pasan el tiempo tumbados ante el océano y que, secuestrando un *ferry*, hallan el único consuelo a su desgracia.

Lejos de propiciar una «emergencia de lo político», los dramas sociales que hemos señalado acreditan la imposibilidad, si no la inutilidad del compromiso político, y la pérdida de confianza en la capacidad de construir colectivamente su futuro. El hecho de que los personajes se limiten a asumir el papel de víctimas diluye las cuestiones políticas y sociales reduciéndolas a cuestiones individuales.

## 2. ... a la crítica social

Estas últimas consideraciones demuestran por tanto que el cine social en cuanto género autónomo ha de ser distinguido de lo que sería un cine de crítica social. En su libro *La critique sociale au cinéma*, Franck Fischbach contempla la crítica social como una potencialidad que es preciso desconectar del género del cine social. Mientras que una película social es una película con un contenido social o que cuenta una historia social, la crítica social solo interviene cuando el contenido de la película o la historia que nos cuenta contribuyen a alimentar una inquietud y una postura crítica respecto a la sociedad (Fischbach 2012, 37-38).

La crítica social parte de la experiencia negativa de la situación social vivida por los propios actores y supone que los personajes no sean considerados como víctimas sino como sujetos conscientes de una posible transformación social. *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) ofrece el ejemplo de un cine que parece situarse desde esta perspectiva. La película se abre con una vista aérea del Paseo de la Castellana de Madrid. La imagen viene acompañada por un texto introductorio: «Madrid vivió en el año 2001 una protesta sindical sin precedentes. 1.800 trabajadores de Sintel, filial de la multinacional Telefónica, ocuparon por sorpresa el centro político y financiero de la capital. Su empresa había sido vendida fraudulentamente y llevada a la quiebra. En el Paseo de la Castellana construyeron el Campamento de la Esperanza para conseguir negociar su derecho y recuperar su empleo. La solidaridad nacional e internacional impidió el desalojo. El campamento, símbolo de la lucha contra la globalización salvaje, se levantó

el 29 de enero y fue destruido el 4 de agosto». El siguiente plano, un *trávelin* por el paseo de la Castellana, nos sitúa precisamente aquel 4 de agosto de 2001, cuando los trabajadores de Sintel empiezan a retirarse del asentamiento. La cámara sigue su trayecto hasta un pequeño local de construcción precaria en el que descubrimos a un hombre delante de la pantalla de su ordenador. A medida que escribe, nos enteramos del texto mediante una voz en *off*: «Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana durante seis meses para defender nuestro puesto de trabajo, no lo hubiéramos creído. Porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia y tu futuro. Nosotros, los 1.800 trabajadores de Sintel, hicimos todo lo posible por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú». Así empieza, como si lo contara uno de sus protagonistas, el relato de una protesta emblemática de la lucha contra la globalización en la España de principios del siglo XXI. La película se desarrolla como una crónica del día a día en el Campamento de la Esperanza. Cuenta la vida cotidiana de unos trabajadores que decidieron abandonar su provincia, meter entre paréntesis su vida familiar y ocupar uno de los principales ejes de la capital, con la esperanza de que la población se solidarizara con ellos. Una vida que transcurre entre protestas en las calles, irrupciones en juntas de accionistas de Telefónica, recepciones de personalidades y reuniones y consejos donde se debate tanto sobre las perspectivas de la lucha como sobre la logística del campamento. A través de las entrevistas se escucha la lucidez algo desengañada de los que se consideran «los braceros de este sistema esclavista». La aclaración por parte de uno de los trabajadores de la metáfora del efecto Iguazú que da título a la película aparece entonces como el momento culminante de una toma de conciencia colectiva: «[desde el helicóptero] percibíamos cómo el río Iguazú, en plena selva, parecía que estaba en calma, que no se movían sus aguas. Pero a medida que nos acercábamos a la garganta observábamos la velocidad de la corriente. Hoy los trabajadores de las empresas, en ese modelo de desarrollo económico del capitalismo globalizador, somos como pescadores en una barca. Los pescadores creen que el río está en calma, que no corren riesgo, y solo nos damos cuenta cuando nuestra barca, tu empresa, se acerca a la garganta. Es cuando percibes la velocidad de la corriente. Es esa corriente de capitalismo especulador de tal magnitud que tratas de dar gritos, hacer señas para advertir a los demás pescadores que el río no está en calma». El efecto Iguazú son estos torbellinos que amenazan con tragarse a los empleados de Sintel y con ellos a miles de trabajadores.

«Gritar», «hacer señas», son estos los objetivos de la ocupación de un espacio público como el Paseo de la Castellana donde, así como lo muestran algunos pla-

nos de la película, se concentran las sedes de las grandes empresas del país, de los principales bancos y de no pocos ministerios. Los trabajadores de Sintel instalan su campamento en uno de los centros neurálgicos del capitalismo en España, es decir en la misma boca de la garganta, desafiándola y oponiendo a la mano invisible del capital su orgullo de pertenecer a la clase de los trabajadores.

A través de este acto de resistencia, consiguen incluso demostrar la capacidad de los trabajadores de instaurar una sociedad alternativa democrática basada en la auto-organización y la solidaridad. Pues uno de los méritos del largometraje es mostrar cómo el Campamento de la Esperanza se organiza como una micro sociedad, con su propio funcionamiento democrático. Tanto en la organización de su lucha como en la gestión de la vida cotidiana, los trabajadores adoptan formas colectivas de organizarse que rompen con los esquemas de la sociedad individualizada que quisiera imponer el sistema capitalista. Es notable la insistencia de la película en hacernos partícipes de algunos consejos donde, tras debates e incluso discusiones, se adoptan democráticamente decisiones tan diversas como la de no hablar de temas relacionados con el conflicto durante la cena o la de acudir a las mesas de negociaciones con representantes del gobierno y de la empresa.



Fotograma de *El efecto Iguazú*.

Es notable el parentesco entre *El efecto Iguazú* y otros documentales, todos realizados a principios del siglo XXI, que van alzando voces en contra de los abusos del capitalismo y que sobre todo se proponen funcionar como memoria y registro de las actividades y luchas de los movimientos sociales. Destacan particularmente títulos como *Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001), *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2004) o *El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007), que van recuperando la tradición de los documentales políticos y sociales, como el famoso *À bientôt j'espère* (Chris Marker, 1967) o *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980). Igual que lo hacen sus ilustres antecesores en este género, los directores mencionados optan por dar la palabra a los trabajadores y situar el relato desde su punto de vista.

A diferencia de los dramas sociales mencionados en el apartado anterior, de los que se ha dicho que hasta podían proporcionar algún tipo de consuelo, las películas de crítica social suelen crear malestar e incomodidad. El visionado de *La silla* (Julio D. Wallovits, 2006) puede incluso causar disgusto y enfado. Su autor, publicista de formación, opta por la abstracción de un cine que linda con lo experimental para interrogar a una sociedad basada en el consumo y la apropiación de bienes, una sociedad que, paradójicamente, hace de cada individuo una presa de los objetos que desea. El protagonista de *La silla* es un ser desprovisto de identidad, de pasado, de historia, que deambula por las calles de una ciudad sin identificar, prácticamente abandonada por sus habitantes, hasta que se encuentra de manera fortuita con un objeto que va a cambiar su destino: una silla de estilo Bauhaus. A partir de este relato minimalista, Julio D. Wallovits consigue describir un entorno urbano totalmente deshumanizado y dominado por la frialdad metálica de los polígonos industriales. Estos «no lugares» implican la experiencia de la soledad y forman el decorado perfecto para el vagabundeo de un individuo que no tiene más pulsiones que las que le proporciona la posibilidad de adquirir objetos, de poseerlos y acumularlos. Es así como el filme, que se había situado desde su inicio bajo la tutela intelectual de Jean Baudrillard, ofrece el diagnóstico implacable de una sociedad ganada por el vacío.

Siendo la crítica social una función que puede ejercer cualquier película independientemente del género al que pertenece, observaremos su presencia donde menos se la esperaba e incluso en géneros de puro entretenimiento y *a priori* muy alejados de cualquier compromiso social como puede ser el cine fantástico o de terror. La película *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) propone al espectador seguir subjetivamente a un cámara y a una presentadora de televisión durante un reportaje sobre un grupo de bomberos que

acuden al rescate de una anciana en un edificio de Barcelona. Aunque se inscribe en la tradición del cine de terror, *[REC]* resulta algo más que un mero entretenimiento y muestra su ambición por cuestionar la naturaleza humana y dejar constancia, a su manera, del estado de nuestra sociedad. Sería fácil relacionar algunos de los temas abordados en la película con las cuestiones políticas, sociales o de salud pública que han surgido durante la última década. La película evoca por ejemplo las pandemias que sumen a nuestros contemporáneos en una angustia a veces irracional. En este sentido, la amenaza bacteriológica que parece cernirse sobre la ciudad y que justifica el confinamiento de los habitantes del edificio recordaba en su momento el episodio del SRAS. Vista hoy, la película cobra una dimensión casi premonitoria. *[REC]* describe entonces los mecanismos irracionales provocados por la angustia y muestra la fragilidad de una humanidad que se rinde a sus instintos más viles. La compasión por los más frágiles se convierte de repente en recelo, y el miedo a lo desconocido en desconfianza hacia el otro y en rechazo al extraño. Así, *[REC]* muestra la expresión violenta del racismo contra una pareja de asiáticos, una encarnación patética e irrisoria del «peligro amarillo». Frente a las amenazas reales, pero tanto más temibles cuanto que son invisibles e imprevisibles, los únicos verdaderos héroes de nuestro tiempo son los bomberos, presentes en todos los frentes y en todas las catástrofes, y a los que los atentados del 11 de septiembre ascendieron a la categoría de caballeros sin miedo y sin tacha. Anunciada como una película de terror, *[REC]* sorprende en primer lugar por su inscripción en la realidad de nuestro tiempo, subrayando de paso cómo nuestra época está dominada por grandes miedos: miedo al terrorismo, miedo a las epidemias, miedo al extranjero.

La reciente película *El hoyo* (2019) va por el mismo camino. Realizada por Galder Gaztelu-Urrutia, *El hoyo* tiene todo el aspecto de una película de ciencia ficción. La acción de la película transcurre en una cárcel también llamada «Centro de autogestión vertical». Los presos se alimentan a través de una plataforma que viaja desde la parte superior deteniéndose en cada piso durante un periodo fijo. Como consecuencia de este funcionamiento, aquellos que se encuentran en niveles más bajos solo pueden comer lo que les dejan los que están en la parte superior. A pesar de su adscripción evidente al género del terror, la película se puede leer en clave política como una alegoría de un sistema social profundamente desigual y más aún como una crítica de la denominada teoría económica del goteo, que promueve la idea de que la gente común y corriente se beneficia de algún modo de los fondos acumulados por las élites.

Como es lógico, la crítica social reintroduce la cuestión política al señalar una posible relación entre la estructura económica y la superestructura política que, con sus normas, sus leyes, sus instituciones y sus formas de poder ordena y controla el funcionamiento de la sociedad. Por consiguiente, no extraña que haya ido surgiendo a lo largo de la última década un cine más puramente político, con películas preocupadas por discutir los defectos y los fallos del sistema democrático español. Son filmes que aparecen como concomitantes con el movimiento ciudadano de los indignados formado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011 con la intención de promover una democracia participativa alejada del dominio de los bancos y de las grandes empresas. El movimiento del 15-M tuvo como uno de sus principales detonantes además del desastre económico provocado por la crisis, los casos de corrupción en los que se vieron implicados algunos de los empresarios y políticos más poderosos del país. Sin duda el cine contribuyó a focalizar la atención del público sobre aquellos escándalos que cuestionaban el ejercicio del poder y los lazos entre políticos, banqueros y periodistas. Ya en 2002, *La caja 507* (Enrique Urbizu) había ofrecido un buen ejemplo de cómo el tema de la penetración de los círculos del poder por grupos mafiosos podía servir de base a una película en la más pura tradición del *thriller*. Más de quince años después, *El reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018) disecciona el sistema de corrupción que sigue envenenando la vida política española. Lo hace siguiendo el ocaso de un vicesecretario autonómico que observa cómo unas filtraciones que le implican en una trama de corrupción arruinan su esperanza de dar el salto a la política nacional. La película muestra en particular cómo el aparato del partido, los empresarios y el mundo mediático cierran filas para hacer del vicesecretario una víctima expiatoria. La cautela del director, o bien su deseo de dar al relato un toque universal, podrían explicar su decisión, por cierto discutible, de no poner nombres a los partidos políticos implicados ni tampoco de situar la historia en lugares identificables. En *El hombre de las mil caras* (2015), Alberto Rodríguez sí se inspira de un hecho real, pero ocurrido veinte años atrás. La película se centra en la relación entre el que fuera agente secreto español, Francisco Paesa, y el exdirector general de la Guardia Civil, Luis Roldán, quien se prevalió de su puesto para su enriquecimiento ilícito.

En *Cien años de perdón* (2016) otra vez los casos de corrupción traspasan la vida real para llegar al cine. Daniel Calparsoro ofrece un *thriller* en torno al atraco de un banco en Valencia con la corrupción política de fondo y con el Estado haciendo lo imposible para evitar que ciertos documentos salgan a la luz.

Todas esas películas refieren de manera ficticia la situación española actual pero lo hacen quedando en lo alusivo o instalando el relato en un pasado bastante lejano. De hecho, son pocas las películas que se atreven a basar su relato de forma explícita en casos de corrupción identificables y que sigan ocupando las portadas de los periódicos. Por tanto es notable el esfuerzo de David Ilundain por centrarse en el caso de la Caja B, uno de los escándalos político-financieros más sonados del reciente periodo. El escándalo estalló en enero del 2013 cuando los diarios *El Mundo* y *El País* publicaron sucesivamente dos encuestas que pretendían demostrar la existencia de una presunta contabilidad en B del gobierno de José María Aznar a partir de documentos conocidos como los Papeles de Bárcenas, que el extesorero del Partido Popular habría estado llevando desde 1990 hasta 2009. Los fondos habrían servido para pagar sobresueldos en dinero negro y para financiar ilegalmente el sobrecoste de las campañas electorales del PP. Se sospechaba además que las donaciones de particulares y empresas podían haber constituido sobornos. En septiembre de 2015 se estrena *B de Bárcenas*, un largometraje inspirado en la comparecencia del principal protagonista el 15 de julio de 2013 ante el juez Pablo Ruz. David Ilundain apuesta por ofrecer una transcripción literal de la declaración de Bárcenas en la que admite por primera vez ante el juez ser el autor de los papeles que se le atribuyen.

Aquellas películas participan de un intento de elucidar una realidad oculta, de revelar las manos invisibles que permiten que prosperen las injusticias para el beneficio de una minoría. A modo de contrapunto, también es interesante observar el estreno de una serie de filmes que dejan constancia de una forma alternativa de entender la política. *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) desempeñó un papel importante en este sentido al adoptar un planteamiento claramente político. Más allá de la proclamación de una identidad vasca, la película se propuso recoger las palabras de un centenar de personalidades, políticos, sindicalistas, empresarios, etc., implicados en la vida social y política del País Vasco ofreciendo la visión de una sociedad polifacética y variopinta. Como bien sabemos, la película que se estrenó en pleno gobierno del Partido Popular produjo un auténtico escándalo. Las acusaciones lanzadas desde el propio gobierno en contra de la película, acusada de defender la causa nacionalista y de hacer el juego a los terroristas, justificaron que en una entrevista su director calificara a España de «democracia totalitaria» (citado en Carmona 2004, 152). Bien es cierto que el poder español difícilmente podía suscribir un proyecto como el de *La pelota vasca*, que hacía de la cuestión vasca una cuestión política y no solamente una

cuestión de orden público. La cinta de Medem apuntaba hacia la importancia del debate, la necesidad de tomar en cuenta la palabra del otro. Son planteamientos que volveremos a encontrar en películas que se proponen acompañar el movimiento de los indignados del que hablaremos en el próximo apartado y el ascenso de Podemos. En *Política, manual de instrucciones* (2016), Fernando León de Aranoa opta por la forma del documental para seguir la rápida construcción de Podemos y recorrer el periodo transcurrido desde el congreso fundacional celebrado en octubre de 2014 hasta las elecciones generales de diciembre de 2015. En él se escucha a Juan Carlos Monedero, uno de los principales líderes de la formación morada, enunciando los principios de una nueva e intransigente democracia participativa: «Que el partido que aún no existe vuelva a las plazas, que le diga a la gente que la política no se puede delegar, tampoco a Podemos», una frase que sigue resonando hoy en día como un reto para el partido y para la sociedad española. *Alcaldessa* (Pau Faus, 2016) también se propone hacer la crónica de los primeros éxitos de Podemos y en este caso de su marca catalana En Comú Podem. La película en forma de video-diario en el que habla Ada Colau en primera persona cuenta el trayecto desde el activismo hasta la alcaldía de Barcelona. A diferencia de los filmes mencionados antes, que expresaban un rechazo del personal político instalado en las instituciones, estos son ejemplos de películas que abogan por una rehabilitación de la acción política llevada desde la sinceridad de sus actores y desde la participación de la ciudadanía.

### 3. Posibilidades de un cine militante

Desde luego, no se confunde el cine de crítica sociopolítica evocado en estas líneas con el cine militante cuya tímida reaparición durante estos últimos años nos proponemos analizar en este tercer y último apartado. A diferencia del cine de crítica social, el cine militante ha de ser contemplado como un cine de intervención que aspira a tener una extensión de sí mismo en la acción histórica colectiva. Convierte cada película en un instrumento no solo necesario para entender el mundo sino también para transformarlo.

Entre las películas que pretenden no solo reflejar la realidad sino actuar como discurso de protesta y de lucha destaca la experiencia cinematográfica inédita que constituyeron la génesis, la realización y la difusión de la película colectiva titulada *¡Hay motivo!* Esta cinta, excepcional por muchos aspectos, se enmarca en un contexto político que ya mencionamos en páginas anteriores: el

de la segunda legislatura del Partido Popular. *¡Hay motivo!* refleja la indignación que poco a poco se extendió por todo el país durante el segundo mandato de José María Aznar. Bajo este título se reunieron treinta y dos cortometrajes de unos tres minutos cada uno, rodados en 2004 por algunos de los más destacados directores españoles: Pere Portabella, Icíar Bollaín, Imanol Uribe, Fernando Colomo, Vicente Aranda, José Luis Cuerda, Mariano Barroso, etc.



Fotograma de *Madrid mon amour* (*¡Hay motivo!*).

La película adopta una postura abiertamente panfletaria para abordar los grandes escándalos que salpicaron la segunda legislatura del Partido Popular, la asfixia de los medios de comunicación, la desintegración de los servicios públicos o la represión de las protestas contra la guerra en Irak. Al día siguiente de los atentados de Atocha se añadió un último cortometraje en forma de epílogo, rodado por Diego Galán y narrado por Fernando Fernán Gómez. La ambición asumida por los participantes del proyecto era denunciar al gobierno de Aznar, actuar como un dispositivo de contrainformación con el objetivo de contrarrestar la hegemonía del aparato mediático y, de este modo, influir en la campaña electoral. De esta manera, *¡Hay motivo!* adquiere la dimensión de un hecho político. Es un filme-acto que ha de servir de instrumento en el marco de un proyecto político: en este caso derrotar al Partido Popular. La función de propaganda de la película determinó su modo de difusión; se proyectó gratuitamente fuera de los circuitos cinematográficos habituales, en las universidades, en los círculos asociativos y en internet. La

revista *Academia* (100, 8) señalaba que se habían distribuido 2.000 copias de la película en DVD en centros culturales y asociaciones de vecinos, que fue emitida por televisiones locales y sitios de internet: sólo en la web del diario *El País* hubo 300.000 descargas en los tres primeros días.

Desde su postura activista, una película como *¡Hay motivo!* anuncia tal vez el renacer de una manera de hacer cine que, tanto por su producción como por su difusión, se enlaza con el periodo del cine militante de la Transición, cuando florecían los colectivos cinematográficos como el Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo Cine de Clase, La Comisió de Cine de Barcelona, la Central de Curt... y cuando se consideraba el cine no como la obra de un autor individualizado sino como la expresión propagandística de un grupo social y político más amplio. Llama la atención la reaparición en época reciente de proyectos colectivos que abogan por modelos colaborativos y horizontales como última manifestación de un cine político en tanto que favorece una organización social alternativa a través de su propia creación. En aquel mismo 2004, año del estreno de *¡Hay motivo!*, un colectivo de catorce estudiantes de Comunicación Audiovisual reunidos bajo el nombre de Discusión 14 realizaba *200 km*, un largometraje documental que contaba la experiencia de los trabajadores de Sintel cuando perdieron sus empleos al ser privatizada la empresa. Con sus familiares y sus amigos, los trabajadores decidieron salir de seis lugares diferentes de la geografía española y caminar 200 km hasta la capital para reivindicar sus derechos. *200 km*, que constituye en cierto modo la segunda parte de *El efecto Iguazú*, ofrece el ejemplo paradigmático de cómo filmar colectivamente la acción colectiva.

El grupo de cine experimental y documental Los Hijos, fundado en 2008 y compuesto por Javier Fernández Vázquez, Luis López Carrasco y Natalia Marín Sancho, ofrece otra modalidad de apuesta por una manera colectiva de hacer cine. En un artículo publicado en *Les Cahiers du Cinéma España*, se evoca «una obra autogestionada, sin ningún respaldo oficial en forma de subvenciones, en la que todas las tareas (rodaje, edición, sonorización, difusión...) son asumidas por los miembros del colectivo» (Aranzubía Cob 2010). Esta manera distinta de pensar el cine supone también modos de financiación alternativos que articulan procesos de producción abiertos a la participación y a la implicación social (Roig 2009). Valga como ejemplo la película documental *Ciutat Morta* sobre el caso 4F, dirigida por Xavier Artigas y Xapo Ortega en 2013. La cinta, publicada bajo la licencia Creative Commons, fue financiada exclusivamente con una campaña de micromecenazgo o *crowdfunding*. También conviene mencionar la experiencia radical del grupo Cine sin Autor que define el cine «como un proceso socio-cinematográfico y como socio-ficción-real para produ-

cir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción filmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de sí mismos y de su entorno» (Sedeño Valdellós 2010). Uno de los proyectos más destacables se titula *Sinfonía Tetuán* y consistió en proponer a personas anónimas del madrileño barrio de Tetuán contribuir a la realización de autorretratos visuales. Estamos en presencia de un grupo que cuestiona conceptos como la propiedad de la película, plantea la cuestión de la utilidad social del cine y pone a prueba el principio de una realización colectiva. *El Manifiesto de Cine sin Autor* redactado por el mismo grupo, además de adoptar la tradición de una forma de expresión propia de las vanguardias, va buscando sus antecedentes en el cine-tren de Alexander Medvedkin y también en la producción cinematográfica francesa consecutiva al 68. Reivindica un «realismo social extremo» y defiende la necesidad de «hacer cine con y desde la realidad, desde los residuos que va dejando el capitalismo y con plena intención de devolverlos a la conciencia audiovisual de nuestro mundo».

A pesar de su carácter a veces confidencial y de su difusión limitada, no se puede ignorar un fenómeno que aparece como la última manifestación de una nueva apuesta por lo colectivo como forma de resistencia al liberalismo desenfrenado y como manera de filmar esta resistencia. Este cine militante vuelve a plantear la hipótesis de una sociedad librada de la dominación absoluta de la burguesía capitalista y aboga por la acción colectiva como instrumento de transformación del mundo. La cámara está ahí para dejar constancia de una potencialidad transformadora, para afirmar que la idea de otra sociedad ha vuelto a convertirse en algo pensable y que no estamos condenados a vivir en el mundo donde vivimos.

Este cine militante, como un arma cargada de futuro, remite lógicamente a una tradición cinematográfica que en el caso español se remonta al periodo de la Transición, como ya lo hemos subrayado. Pero también encuentra sus referentes en tiempos más remotos como pueden ser los años de la República y los primeros meses de la Guerra Civil, cuando las cámaras de cine rodaban al compás de las luchas por una sociedad más justa e igualitaria.

Basilio Martín Patino se muestra consciente de su propia deuda en un texto titulado *Filmar Madrid*, publicado en 1987, donde explica la necesidad que siempre ha tenido de filmar la capital española como un eterno «bastión de resistencia»:

No conozco otra interpretación más cálida y más atractiva, de la idea de madrileñismo. [...] Y se mantiene, renovada, la generosidad de su pueblo, dispuesto igual a seguir echándose a las calles como cuando salió a procla-

mar la República, o a hacerse cargo de su destino puesto en peligro, con el gobierno huido a Valencia. A defenderse por sí misma, solidariamente. [...] Y es un desacuerdo callado que continúa estando ahí, dispuesto a volver a abarrotar las plazas y las calles con raro instinto en cuanto algo extraordinariamente humano vuelve a tocar sus fibras íntimas. Con la certeza de que ya siempre habrá, continuará habiendo, en cualquier rincón una cámara filmadora que deje constancia de tales gestos indicadores de algo más que casticismo. Para que su decir colectivo no termine perdiéndose en el vacío del tiempo (Martín Patino 2003).

Estas palabras cobran un sentido aún más concreto en 2011, cuando a los ochenta años Basilio Martín Patino se echa a las calles, cámara en mano, para filmar el Madrid indignado del movimiento del 15-M. En *Libre te quiero* (2012), igual que lo hicieron los operadores que filmaron las jornadas alegres y febriles de julio de 1936 cuando los revolucionarios se habían apoderado de la calle, Patino logra captar la energía de la muchedumbre y del movimiento colectivo instalado en las principales plazas de las grandes ciudades de España. Por supuesto, resultaría absurdo comparar la pequeña borrasca de los indignados con la tormenta revolucionaria del 36, pero esta alegría, esta fraternidad, este sentimiento de libertad, esta capacidad de inventar un mundo nuevo que emanan de las imágenes rodadas en 2011 recuerdan al entusiasmo que antaño había acompañado la proclamación de la República (en esta misma Puerta del Sol convertida en el espacio simbólico de la rebeldía madrileña) o el esbozo de un poder popular en las calles y en los barrios de la Barcelona del mes de julio de 1936. El documental de Basilio Martín Patino resucita el espíritu combativo de antaño. A un periodista que le pregunta si existen conexiones entre el 15-M y otros periodos históricos, Basilio Martín Patino contesta:

Veo la misma alegría. En varias películas muestro la alegría en las calles, por ejemplo cuando la proclamación de la Segunda República. Hay imágenes documentales que yo he utilizado en alguna película y que son formidables. Aparece la gente en la calle, poco después de la proclamación de la República, cantando y danzando, grupos de mujeres muy protagonistas, agarradas del brazo, que exclaman «¡hemos ganado!». Difieren los trajes, la gente era quizá más seria, pero se trata del mismo entusiasmo. Supongo que esas cosas me han influido a la hora de hacer *Libre te quiero*. Esta película tiene un punto de vista muy colectivo, muy de masa. Es el espectáculo de las masas en la calle. Y de la alegría (Fernández-Savater 2013).

La reapropiación de la plaza pública como fórum y de las calles como escenario de la rebelión ciudadana y como lugar de afirmación de un contrapoder fue indudablemente el elemento más visible del movimiento de los indignados. *Libre te quiero* y las películas militantes más recientes como por ejemplo *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015) se hacen los testigos de esta reconquista por la población de espacios urbanos convertidos en espacios políticos y de luchas. Este redescubrimiento de la calle que, por cierto, habían anticipado diversas películas como *El efecto Iguazú* o *100 km* así como varios cortometrajes integrantes de *¡Hay motivo!* también contribuye a establecer un vínculo entre el cine militante actual y el de las épocas anteriores (Aubert 2019).



Fotograma de *Libre te quiero*.

A la hora de proponer un balance de dos décadas de cine, es preciso subrayar el auténtico despertar en España de un cine de vocación sociopolítica. Nos parece justo considerarlo como algo relativamente nuevo en una cinematografía española poco dada a este tipo de reflexión. Evidentemente las películas mencionadas en este capítulo difieren en sus propósitos y sus ambiciones. La distinción que proponemos entre cine social, crítica social y cine militante permite distinguir las películas con una función testimonial que dejan constancia de una situación social que ha ido empeorando a lo largo de estos últimos años de cintas más transgresoras por su capacidad de abrirse a un discurso de lucha y de contestación. El primer tipo de películas se ha instalado

en el panorama cinematográfico español. Incluso se observa, a partir de la segunda legislatura del gobierno Aznar, una tendencia a la radicalización de la crítica sociopolítica de un sistema descrito como injusto y alienante. El cine militante con el que concluye este capítulo es fruto de esta radicalización. Todavía es pronto para decir si va a convertirse en un verdadero fenómeno político y también estético (con la incorporación de innovaciones formales en relación con el uso del video digital, por ejemplo). Solo con el transcurso del tiempo se podrá percibir el alcance de estas producciones minoritarias y su capacidad de contribuir a la historia del cine y al cambio social.

## Filmografía

- Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)  
*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995)  
*Bwana* (Imanol Uribe, 1996)  
*La buena vida* (David Trueba, 1996)  
*Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)  
*Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1998)  
*Saïd* (Llorenç Soler, 1998)  
*Solas* (Benito Zambrano, 1998)  
*Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)  
*El Bola* (Acheró Mañas, 2000)  
*Anita no pierde el tren* (Ventura Pons, 2001)  
*El cielo abierto* (Miguel Albaladejo, 2001)  
*El otro barrio* (Salvador García Ruiz, 2001)  
*La caja 507* (Enrique Urbizu, 2001)  
*Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001)  
*Salvajes* (Carlos Molinero, 2001)  
*El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002)  
*El traje* (Alberto Rodríguez, 2002)  
*Ilegal* (Ignacio Villar, 2002)  
*La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002)  
*Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002)  
*Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)  
*Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002)  
*200 km* (Discusión 14, 2003)  
*El regalo de Silvia* (Dionisio Pérez, 2003)

*La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003)  
*Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003)  
*¡Hay motivo!* (colectivo, 2004)  
*La mano invisible* (Isadora Guardia, 2004)  
*La casa de mi abuela* (Adán Rodríguez, 2005)  
*53 días de invierno* (Judith Colell, 2006)  
*El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006)  
*El taxista ful* (Jo Sol, 2006)  
*La silla* (Julio D. Wallovits, 2006)  
*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2006)  
*14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007)  
*Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007)  
*Casual Day* (Max Lemcke, 2007)  
*El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007)  
*Fuerte Apache* (Jaume Mateu Adrover, 2007)  
*La soledad* (Jaime Rosales, 2007)  
*Mataharis* (Icíar Bollain, 2007)  
*Pudor* (Tristán y David Ulloa, 2007)  
*[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007)  
*Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008)  
*Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008)  
*Amador* (Fernando León de Aranoa, 2010)  
*Sinfonía Tetuán* (Grupo Cine sin Autor, 2010)  
*Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011)  
*Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011)  
*Terrados* (Demian Sabini, 2011)  
*Edificio España* (Victor Moreno, 2012)  
*Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012)  
*Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013)  
*10.000 km* (Carlos Marqués-Marcet, 2014)  
*Ciutat morta* (Xavier Artigas, 2014)  
*En tierra extraña* (Icíar Bollain, 2014)  
*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)  
*B de Bárceñas* (David Ilundain, 2015)  
*El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2015)  
*No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015)  
*Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)  
*Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015)

*Alcaldessa* (Pau Faus, 2016)  
*Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016)  
*Política, manual de instrucciones* (Fernando León de Aranoa, 2016)  
*El reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018)  
*Yuli* (Iciar Bollain, 2018)  
*El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019)

## Bibliografía

- Aranzubía Cob, A. (2010). Una impugnación. *Les Cahiers du Cinéma España*, septiembre, 78.
- Aubert, J. P. (2014). Madrid au cinéma: représentations des périphéries urbaines. *L'Avant-scène cinéma*, 618, décembre, 58-63.
- (2019). Quand le cinéma descend dans la rue. *Amnistía y libertad et hasta siempre en la libertad*, deux films du Colectivo de Cine de Madrid. *Cahiers d'Etudes Romanes*, nouvelle série, 39 (2/2019), 183-198.
- Augé, M. (1998). *Los no lugares. Espacios de anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. (Trad. Margarita N. Mizraji). Barcelona: Gedisa.
- Benavent, F. M. (2000). *Cine español de los noventa*. Bilbao: Mensajero.
- Campillo, J. P. (2019). *Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997-2011)* (Tesis doctoral). Université Côte d'Azur.
- Carmona, L. M. (2004). *El terrorismo y E.T.A en el cine*. Madrid: Cacitel.
- Colas, G. (1997). *Cine europeo. El desafío de la realidad*. Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Fernández-Savater, A. (2013). Basilio Martín Patino: «Filmar el 15-M significó fotografiar la alegría». *Eldiario.es* (23 de febrero). Obtenido de [http://www.eldiario.es/interferencias/cine-15M-Basilio\\_Martin\\_Patino\\_6\\_103999613.html](http://www.eldiario.es/interferencias/cine-15M-Basilio_Martin_Patino_6_103999613.html)
- Fischbach, F. (2012). *La critique sociale au cinema*. Paris: Vrin.
- León de Aranoa, F. (1995). La realidad real. *Academia*, 9, enero.
- Manifiesto del Cine sin Autor. Realismo social extremo en el siglo XXI (versión 1.0)*. Obtenido de [http://ia802607.us.archive.org/32/items/ManifiestoDelCineSinAutor\\_560/ManifiestoCsa.pdf](http://ia802607.us.archive.org/32/items/ManifiestoDelCineSinAutor_560/ManifiestoCsa.pdf) [Consulta: 5 de marzo de 2021]
- Martín Patino, B. (2003). Filmar Madrid. *De Madrid al cine: una pantalla capital* (pp. 15-16). Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- Monterde, J. E. (2003). ¿España va bien? La temática socio-laboral en el cine español de los 90. En *Le cinéma espagnol des années 90, Voix-off*, 4 (pp. 91-102). Nantes: CRINI/Rencontres du cinéma espagnol.

- Pantoja Chaves, A. (2011). El cine social español de los años noventa. Fernando León de Aranoa como referente. En G. Capellán de Miguel, R. Fandiño y J. Pérez Serrano, *Historia social, movimientos sociales y ciudadanos* (pp. 407-428). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Quintana, À. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la Filmoteca*, 49, 11-31.
- (2007). Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos. En N. Berthier y J. C. Seguin (Eds.), *Cine nación y nacionalidades en España* (pp. 177-144). Madrid: Casa de Velázquez.
- Roig, A. (2009). *Cine en conexión: producción industria y social en la era crossmedia*. Barcelona: UOC.
- Sánchez Noriega, J. L. (2021). *Iciar Bollain*. Madrid: Cátedra.
- Sedeño Valdellós, A. (2012). Cine social y autoría colectiva: prácticas de cine sin autor en España. *Razón y palabra*, 80. Obtenido de [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/11\\_Sedeno\\_M80.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/11_Sedeno_M80.pdf)
- Seguin, J. C. (2007). El documental español del tercer milenio. Las formas de transgresión. En P. Burkhard y J. Tüschmann. *Miradas "glocales": cine español en el cambio de milenio* (pp. 55-69). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Thibaudeau, P. (2007). ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? En N. Berthier y J. C. Seguin (Eds.), *Cine nación y nacionalidades en España* (p. 23). Madrid: Casa de Velázquez.



## 2. Cámaras en trance: cartografía del cine de la crisis

ERNESTO PÉREZ MORÁN

Universidad Complutense de Madrid

La crisis de 2008 muestra ciertas peculiaridades respecto al resto de temáticas abordadas en este volumen. La primera de ellas es que al afrontarla no solo nos referimos a algo de lo que el cine deba levantar acta, sino que esa misma crisis afectó a sus procesos industriales y condiciones creativas –recortes en las ayudas públicas, disminución del Fondo de Protección a la Cinematografía, las televisiones comienzan a invertir aún menos, se frena la reconversión digital, etc.–, influyendo en la producción, distribución y exhibición, además de afectar a los distintos discursos.

La segunda particularidad estriba en las diferencias acerca del punto de vista, para lo que debemos atender al panorama internacional. Y es que si bien el cine de ficción estadounidense se concentró en la caída en desgracia de las élites –*Margin Call* (J.C. Chandor, 2011), *Malas noticias* (Too Big to Fail, Curtis Hanson, 2011) o *La gran apuesta* (The Big Short, Adam McKay, 2015), por señalar tres de los largometrajes más citados–, el europeo, con el cine griego a la cabeza –*Attemberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010), *Hora proelefsis* (Syllas Tzoumerkas, 2010)– y el español bastante por detrás, centraba sus inquietudes en la crónica de los perdedores, resignificando el nuevo realismo europeo como fórmula de estilo, desde *El capital* (Le capital, Costa-Gavras, 2012), basado en el libro homónimo de Stéphane Osmond, de 2004, hasta *El capital humano* (Il capitale umano, Paolo Virzì, 2013). Esa diferencia, sin embargo, no se da en el territorio del documental y ahí está *Capitalismo, una historia de amor* (Capitalism: A Love Story, Michael Moo-

re, 2009) para probarlo, pues el cineasta da voz a los desheredados, como la BBC produce una de las primeras realizaciones sobre la crisis, *La caída de Lehman Brothers* (*The Last Days of Lehman Brothers*, Michael Samuels, 2009), hecho este que abre las puertas a la tercera diferencia.

En efecto, la crisis fue un acontecimiento ante el que el cine de ficción tardó en reaccionar, como demuestra que hasta entrada la segunda década del siglo no empezaron a estrenarse regularmente indagaciones filmicas que se aproximaban a tan nefasto episodio financiero. Esa morosidad y falta de reflejos ha sido aducida por algunos autores (Villarme Álvarez 2015; Cea Navas 2015), pero ello no responde a la pereza de los creadores –ya se ha dicho que la crisis conllevó innumerables impedimentos para que muchos cineastas pudiesen materializar sus proyectos– ni a su falta de lucidez, porque incluso antes de la depresión económica ya había manifestaciones que preconizaban lo que iba a ocurrir. Es el caso de *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), que aborda la gravedad de los delitos financieros y de la especulación inmobiliaria, o aquellos títulos analizados en el capítulo sobre los entornos laborales y que en muchos casos suponían un aviso a navegantes sobre los peligros del capitalismo rampante: hablamos de películas como *El taxista ful* (Jo Sol, 2005), *Casual Day* (Max Lemcke, 2007), *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005) o *Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002), entre otras.

Sea como fuere, la ausencia de una eclosión temprana de estrenos se explica también porque ni la crisis se vio venir de un día para otro ni el cine es un arte inmediato, pues necesita de un lapso prolongado en su producción. Este se puede acortar en el caso del documental –segunda diferencia con la ficción–, lo que justifica que este formato fuera más ágil, aunque en realidad, si nos ceñimos a las fechas, no mucho más que el largometraje de ficción, ya que en ambos casos los estrenos comienzan en 2011, si bien hay más documentales en esos primeros años. Esa supuesta flexibilidad también aparece en los cortometrajes, que en este periodo viven aún de la inercia de su década prodigiosa, los noventa (Velázquez y Ramírez 2000), y a los que Junkerjürgen (2018) y Cea Navas (2015) han dedicado análisis notables.

Comenzaremos proponiendo una clasificación, tanto de las creaciones de ficción como de los documentales, sin pretender ser los primeros, pues otros autores han realizado solventes tentativas, caso de Villarme Álvarez (2018) o, especialmente, Allbritton (2014), quien plantea una visión bastante amplia de lo que es el «cine español de la crisis», que nosotros trataremos de constreñir en función de sus diferencias, atendiendo especialmente al de denuncia social. Posteriormente analizaremos en conjunto aspectos destacados

(espacios, tiempos, acciones, personajes, etc.) y la resonancia de esas producciones. Pretendemos ceñirnos a aquellas donde la crisis tiene una influencia directa, sin entrar a valorar anticipaciones, alegorías o lecturas interpretativas sobre otros filmes, aunque esto no deje de ser atractivo, como evidencian, por ejemplo, Rodríguez Mateos y Álvarez Gómez (2016) al estudiar el cine apocalíptico en cuanto trasunto de la crisis, o el estimulante abordaje que lleva a cabo de forma más atomizada Hellín García (2018).

## 1. La vía de la ficción: permutaciones, centralidades y adyacencias

Podemos categorizarla según su relación entre forma y contenido y la relevancia que el *crack* adquiere en el relato.

### 1.1. Películas articuladas en torno a la crisis desde una subversión de los modos narrativos habituales

Como si los modos de contar también estuvieran atravesando una crisis, hay una serie de cineastas que plantean, desde diferentes estilos, algún tipo de vuelta de tuerca expositiva mediante la cual abordar los discursos sobre la depresión. *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014) arranca con un prólogo que prelude la apuesta de su director. Varios integrantes de la banda de Los Pandas tienen a su merced a tres hombres sometidos a un macabro juego: deberán amputarse partes de su cuerpo hasta llegar a un 51% de ‘recortes’ en las mismas. El juego de palabras confirma la orientación del relato, que comenzará, a través de *flashbacks*, a mostrar la historia de ese grupo de indignados que han decidido tomarse la justicia por su mano. Al final conoceremos el destino de sus tres víctimas, ministros del Gobierno, mientras otro de Los Pandas conversa en una piscina con un banquero, quien diserta sobre las interioridades de la crisis que en esos momentos azota al mundo y que acabará rechazando la revolución de esos tipos por no tener financiación, aunque los emplaza a que vuelvan en el futuro y si su propuesta le convence, los apoyará. Se lanza así el mensaje nodal del filme, que no puede ser más desesperanzador: la revolución será con apoyo de las élites... o no será.

Bajo una fórmula tragicómica no muy habitual en él, Lacuesta traba una exposición de la depresión salpicada de sugerentes metáforas, como ese *efecto Alhambra* que el personaje de José Javier le explica a Miguel, y que consiste en que los ricos van a comer a restaurantes lujosos pero cuya apariencia

exterior es paupérrima, para ocultar sus opulencias. Esa riqueza se constata al final cuando un humilde barco pesquero esconde una mansión flotante. Como *La Alhambra*, lujosa por dentro, discreta por fuera.

Los recortes en sanidad, la especulación inmobiliaria o la imposibilidad de pagar las deudas son fenómenos que empujan a los protagonistas de la cinta a un sanatorio al que llegan por diversos «accidentes que remiten al contexto creado por la crisis» (Álvarez 2018, 89) y del que se escapan —como si de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975) se tratase— para encabezar una revolución que terminará por cambiar el mundo, en una cruel ironía, lúcida y consciente. Y es que cada uno de los personajes tiene un carácter simbólico, como si Lacuesta estuviese interrogándose por las causas del *crack* y aquellos fueran las piezas de un ajedrez dialéctico. La única certeza parece ser el cínico papel de la Troika en todo esto y el amargo sarcasmo del título, que remite a aquella letanía que desde instancias privilegiadas se enarbolaba queriendo culpar de la crisis a sus víctimas: «Habéis vivido por encima de vuestras posibilidades».



Fotograma de *Murieron por encima de sus posibilidades*.

Sin similares referencias explícitas, *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) queda como una de las obras señeras, en parte por la firma de su director, un autor en el sentido estricto de la palabra, en parte por su impenitente voluntad de subvertir los códigos académicos y también porque fue menospreciada con motivo de su estreno por algunos críticos que consideraron erróneamente que Rosales renunciaba a sus señas de identidad. Y no es que las menciones a la crisis se encuentren en la epidermis, pero *Hermosa juventud* es una de las películas

donde el *crack* económico entrevera el relato, aquí el de dos jóvenes perdidos que coquetean con el mundo del porno *amateur* para salir adelante; porque ella, la joven Natalia, acabará en Alemania –lugar mitificado para el imaginario emigrante español, recuperado con la crisis– trabajando también en el mercado del cine adulto, en un final tan frío y desnudo como el resto de esta narración donde Jaime Rosales ensaya nuevas formas de contar en dos ocasiones particulares, dejando campo al realismo en el resto del discurso. Aludimos a dos procedimientos elípticos que se ponen en juego para sobrevolar el embarazo de la chica y su adaptación a Hamburgo. En esos dos instantes, varios meses son condensados a través de las conversaciones que la pareja y sus amigos mantienen por *whatsapp*, en el primer caso, y en el segundo gracias a las fotografías del teléfono móvil de Natalia mientras se va haciendo con su nueva condición de inmigrante en el extranjero y tiene charlas por *skype* con su familia en España.

La obra, según la costumbre de su responsable absoluto, privilegia los tiempos muertos y elide los instantes de mayor carga dramática o los nudos de acción, alterando la manera habitual de narrar en el contexto de la crisis, que se cita varias veces a raíz de las conversaciones que la pareja mantiene, por separado, con sus respectivos amigos.

El mismo recurso a contrapelo de atender a los tiempos menos relevantes dramáticamente utiliza *El triste olor de la carne* (Cristóbal Arteaga, 2013), aunque por una razón bien diferente: el largometraje está diseñado y rodado en plano secuencia para seguir las gestiones que hace Alfredo Barrera, el protagonista a quien sigue la cámara desde que se planta en la casa de una mujer a la que asusta y de quien no conocemos su identidad –al final sabremos que es la responsable del lanzamiento de su vivienda–, hasta que él debe afrontar el desahucio y anuncia su trágico final, pasando por los encuentros con su hija, diversos empeños de objetos de valor, charlas con conocidos que se topa por la calle, alguna que otra trampa con la que conseguir efectivo, etc. Para unir todos esos acontecimientos asistimos a los tránsitos, que se captan íntegramente y que crean esos tiempos débiles obligados a los que nos referíamos. Al menos cuando son en taxi la radio deja escuchar las alocuciones del entonces presidente del Gobierno, Mariano Rajoy, en su primer debate sobre el Estado de la Nación, que dan cuenta del contexto de una recesión que ya por entonces se había desplegado en todos sus abrumadores efectos. El problema es que si bien el relato comienza en alto mediante ese altercado con la mujer mencionada, el resto hasta el final queda supeditado al alarde formal del plano sin cortar, por lo que el interés decae hasta llegar al desenlace, que vuelve a elevar la tensión dramática antes del corte a negro y el previsible suicidio de Alfredo.

Si esta película terminaba con un desahucio, *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016) arranca con otro, aunque la manera de ponerlo en escena es opuesta tanto al filme anterior como al resto de su metraje. Así, empieza con un montaje en paralelo a varias bandas: un indigente que canta –adelantando que estamos ante un musical sui géneris–, los vehículos policiales circulando por la calle, la familia protagonista esperando a que lleguen a sacarlos de su casa y la cotidianidad de otros personajes con un papel central. Los hilos argumentales se acompañan de una insistente cámara lenta y de ciertas atenuaciones de sonido que dejarán en sordina algunos elementos, con la intención de dar una mayor potencia dramática a los hechos. Afortunadamente, tales rasgos de estilo pronto se abandonarán para centrarse en las tribulaciones de esa familia tras ser expulsada de su vivienda.

Unos rótulos inauguran el metraje: «En España, [sic] el año 2007 más de cinco millones de familias tenían contratada una hipoteca sobre su vivienda. Con la irrupción de la crisis y la consecuente pérdida de miles de puestos de trabajo, muchas familias no pudieron hacer frente al pago de su hipoteca. Empezaron a ejecutarse los primeros desahucios, que los afectados vivieron como un gran fracaso personal». Esa obertura escrita se cerrará al final con la explícita conclusión, cuando otro crédito informe de que «entre 2007 y 2015 se efectuaron más de medio millón de desahucios, unos 170 por día. Las entidades bancarias españolas recibieron, según el Tribunal de Cuentas, más de 107.000 millones de euros en ayudas públicas», después de que la cámara haya arrojado un plano en el que varios personajes observan –casi desafían– al espectador mientras esperan que la policía derribe la puerta...



Fotograma de *Cerca de tu casa*.

Ambos rótulos subrayan, quizás en exceso, que la obra funciona a modo de ejemplo, de forma inductiva hasta alcanzar la realidad que se pretende reflejar. Y esta es la de Sònia y Dani, joven pareja con hija que tienen que irse a vivir con los padres de ella tras ser despojados de su vivienda. Las tensiones afloran, pero no solo en el núcleo familiar, sino también con Pablo, amigo de Sònia, empleado del banco e hijo de Tomás, dueño de una gasolinera donde trabaja el padre de Sònia. Se traba así una maraña de relaciones y conflictos motivados por el inmisericorde papel de las entidades bancarias, personificado en la jefa de Pablo, quien, cuando vea a este flaquear, le dice que sea fuerte «porque esto cada día va a ser peor». Finalmente, el padre, en una secuencia catártica, prenderá fuego a la sucursal, espacio recurrente en estos filmes como lugar deshumanizado, y que se compensa con siete números musicales, medidos e integrados en la narración, evolucionando desde la figura del solista en los primeros hasta la coralidad de los siguientes, todos ellos lo suficientemente intimistas como para no neutralizar el tono dramático general.

## 1.2. Películas con un relato formalmente menos subversivo y donde la crisis adquiere un papel central

Desde una óptica más realista —cámara al hombro y a la altura de los ojos como opción hegemónica, junto a la desnudez estilística—, también sobre Rocío, la protagonista de *Techo y comida* (Juan Miguel Castillo, 2015), planea la amenaza del desahucio, que volverá, como en *El triste olor de la carne*, a acontecer al final. Sin embargo, a diferencia de en *Cerca de tu casa*, ella ya se habrá ido: un plano de dos minutos de duración asiste a la marcha de Rocío junto a su hijo, antes de que aparezcan otros rótulos, que en este caso se antojan innecesarios por la pregunta final. «En España, 526 personas pierden su vivienda cada día en 2012. La tasa de paro actual alcanza el 26%, la más alta de su historia. 13 millones de personas se encuentran en riesgo de pobreza o exclusión social. Se rescata a la banca con 100.000 millones de euros, ¿y a ti quién te rescata?».

La estructura viene condicionada por el *crescendo* de penurias que soporta la protagonista, que ve cómo la situación se va haciendo más y más acuciante, ascenso dramático punteado con alardes de estilo llamativos, como esa escena en la que ella acude a un abogado pidiendo ayuda y este le dice que no hay nada que hacer para evitar el lanzamiento judicial, al tiempo que la cámara nos hurta los contraplanos de él, a quien no llegamos a ver. Solución deshumanizadora que convive con una escena posterior contrapuntística donde

madre e hijo se abrazan ante el drama que están viviendo, mientras de fondo y desenfocados, unos clientes de un bar celebran eufóricos un gol de la selección española.



Fotograma de *Techo y comida*.

También aquí, como en otros filmes, aparece la figura catalizadora de la situación social, personificada en la vecina cotilla que enumera a Rocío las miserias de la crisis: desde los recortes en la sanidad pública hasta la historia de una mujer del barrio a quien los servicios sociales de la Junta de Andalucía le han quitado a su hijo. *Techo y comida* queda, así, como una denuncia más de la situación de muchas personas durante el auge de la depresión económica y es merecido señalar cómo de nuevo la protagonista no se construye de forma maniquea, pues roba a los pocos apoyos que tiene, en un diseño multi-forme que comparte con el personaje de *Cerca de tu casa*, el de *El triste olor de la carne* o la pareja de *Hermosa juventud*. Todos ellos se verán obligados a engañar para salir adelante, más cuando las cantidades de dinero que necesitan (400 euros en algún caso, 700 en otros) aumentan el dramatismo, frente a los miles de millones que recibieron los bancos y de los que dan cuenta los rótulos ya indicados.

Al final de *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), también la protagonista será forzada a abandonar su casa, aunque no llega a producirse el lanzamiento. Neneta es el motor de una acción que en la primera hora se conceptúa como un

discurso aspiracional: ella es abandonada por Lobo, su novio, y debe buscar un trabajo; lo consigue en una obra donde todos sus compañeros son hombres bastante chapados a la antigua, por lo que Neneta tendrá que abrirse paso a base de ingenio; se reencuentra con un exnovio con quien recupera el contacto carnal y se aproxima a su madre tras años de separación. El primer tramo del largometraje sirve además para dibujar un fresco del sector de la construcción en Galicia, bañada en especulación, explotación y dinero negro... Hasta que a la hora y cinco estalla la crisis, Martinsa se declara en quiebra –de nuevo la radio será el vehículo informativo– y otras constructoras van detrás. La obra en la que Neneta trabaja se detiene, el esqueleto de cemento queda como objetualización muda de la depresión, del mismo modo que en *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), y comienzan de verdad los problemas, pues ella acaba de meterse en la compra de una vivienda y los pagos se congelan, con el añadido de que, como ya ocurría en *Cerca de tu casa*, son los progenitores de sendas protagonistas los que avalaron en su momento la hipoteca, por lo que el plus de perder la casa familiar ayuda al *crescendo* dramático.

Mientras tanto, la subtrama amorosa de Neneta se complica en un final poco esperanzador. Media hora antes, sin embargo, se había afrontado un tema casi silenciado en estos filmes: cuando los coletazos iniciales de la crisis golpean a la constructora para la que trabaja Neneta, los primeros damnificados, los primeros en ser despedidos, son los extranjeros, que además, al perder la visa de trabajo, se ven obligados a volver a su país. Una realidad de la que poco se habló, la de los ciudadanos extracomunitarios, aquellos que entonces trabajaron en donde no querían trabajar los españoles, que no se lucraron con la fiebre del ladrillo al tener sueldos míseros, y que, de paso, contribuyeron a elevar la natalidad en España; fueron los primeros en dejar el país, víctimas de un racismo posibilista que los utilizó y los tiró cuando ya no servían.

Si en el siguiente largometraje está ausente la amenaza de los desahucios, puede explicarse porque *Terrados* (Demian Sabini, 2011) es una de las primeras manifestaciones en retratar la crisis, y su espíritu germinal condiciona la profundidad del tratamiento, más factible cuando ya ha pasado cierto tiempo. La película presenta a unos personajes directamente afectados por la depresión, perdidos después del golpe. La premisa es que se juntan para pasar el rato en terrazas donde se cuelan, hacen yoga, se drogan, toman cerveza y hablan durante horas, mientras el relato establece *flashbacks* (de manera un tanto caótica, siendo a veces difícil situarse temporalmente) para aclarar cómo han llegado hasta esa situación, algo que ya hacía *Murieron por encima de sus posibilidades* pero esta desde el apego a la trama. Si bien la coralidad

es la declaración de intenciones del inicio, el protagonismo lo va ganando Leo –interpretado por el director–, pues la narración a la hora de metraje ya se encuentra decididamente con él y con la crisis existencial por la que está atravesando, que parece hallar una salida cuando se despide de su odiosa novia, también en una terraza, para dar un giro a su vida.

No estamos aquí ante una obra sobre la crisis, sino ante una que gira en torno a una crisis, la de estos tipos, empujados a ella por la quiebra financiera. El rótulo final secunda esta tesis y se distancia de las clausuras mediante texto de otros largometrajes. *Terrados* dice estar dedicada «A todo el que, en algún momento de su vida, no ha sabido quién era». Si la crisis financiera condicionaba una crisis narrativa en la primera categoría propuesta, en este filme promueve la crisis existencial de los personajes. Con un reparto un tanto irregular y un diseño ciertamente maniqueo, *Terrados* queda, sin embargo, como una crónica ambientada en los primeros meses de la recesión (2007), o al menos cuando había comenzado a cobrarse sus primeras víctimas.

*Cinco metros cuadrados*, coetánea de la anterior, se mantiene en las intenciones realistas como *parti pris*, y coincide con *Os fenómenos* en que la llegada de la crisis desencadena la desgracia de los protagonistas. Pero la creación de Lemcke establece un tono distinto al de sus predecesoras en este repaso. Mucho más convencional en su planteamiento formal y más propensa a la sensiblería, cuenta la historia de Álex y Virginia, una pareja que se embarca ilusionada en la compra de un piso y ve que este nunca llega, hasta destruir su relación y la cordura del hombre, quien acaba secuestrando al promotor que los ha engañado. El filme transita en su primer tramo por los tópicos más acendrados previos a la crisis, como el de que el ladrillo no baja de precio, que es mejor comprar que alquilar («alquilar es tirar el dinero») y que los bancos dan muchas facilidades. Todos esos clichés se van desmoronando mientras acaban viviendo en una pensión, Álex pierde su trabajo y se instala clandestinamente en el piso piloto de la constructora, lo que genera los mejores pasajes –al fin ‘tiene’ el piso de sus sueños– de un relato que en su desenlace lo fia todo a las casualidades y a acontecimientos un tanto inverosímiles.

### 1.3. Películas con referencias episódicas a la crisis o en las que esta sirve de contexto, ya sea accesorio o necesario

En este grupo, a modo de cajón de sastre, incluimos una serie de largometrajes que tienen al *crack* como telón de fondo o que aluden a él, no obstante podrían señalarse muchos más, tal es la pregnancia de ese fenómeno en el

cine nacional (Junkerjürgen, Scholz y Álvarez Olañeta 2016, 223). Comencemos citando *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), pues presenta una distopía en la que, en 2017, España sigue inmersa en la crisis y acaba de serle negado un tercer rescate por parte de Europa. Esta premisa ocupa los primeros minutos de un metraje que girará exclusivamente alrededor del encuentro de una pareja que se vuelve a ver tras cinco años. Iremos conociendo, muy poco a poco, que en su día se separaron tras perder a su hijo por culpa de una negligencia médica achacable a los recortes, yéndose él a vivir a Alemania.

Bajo un prisma más costumbrista, pero recurriendo también a lugares comunes, *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2014), luciendo una factura demasiado *amateur*, plagada de fallos de sonido y de titubeos formales, cita de pasada a la crisis que va apareciendo en apuntes más o menos azarosos cuando los personajes se quejan de los recortes o de la situación de penurias sociales. Unas penurias que también suponen el trasfondo de *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015) o *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), drama lacrimógeno el primero, comedia disparatada la segunda, pero ambas de una calidad tan ínfima que frustran cualquier atisbo de militancia.

Incluso otras comedias gamberras realizan apuntes sobre la crisis, caso de la cuarta y quinta entregas de *Torrente* (Santiago Segura, 2011 y 2014), aunque no hay voluntad de denuncia, sino simples chascarrillos. El arranque de la quinta muestra al protagonista saliendo de la cárcel mientras otras personas esperan para entrar, sugiriendo que la situación es tan mala fuera que la gente prefiere estar en prisión. Similares gestos oportunistas se dan después –como ya adelantaba *Torrente 4*– bajo el manto de la distopía gratuita, pues veremos que una empobrecida España ha vuelto a la peseta o cómo Torrente detalla que jugaba en la cárcel al balonmano con Urdangarín y con Bárcenas. *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015) rescatará la vieja premisa de irse a Alemania, como ya hiciese la célebre *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971), bajo un similar humor, no exento de racismo. Finalmente, señalemos *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011), también alejada del cine estudiado aquí por cuanto las menciones a la depresión no dejan de ser «ocurrencias» (Costa 2011), que sin embargo merecen un sólido análisis a cargo de Allbritton (2014).

Se puede concluir, por tanto, que a menores referencias al *crack* hay un mayor porcentaje de películas escapistas y que solo señalan la quiebra económica y social como mero recurso humorístico; por el contrario, cuando las alusiones son mayores, el cine resultante es más comprometido y crítico, algo que no se da en Estados Unidos, donde las producciones para los grandes públicos coparon la mayoría de títulos (Marzal Felici y Soler Campillo 2018, 59).

## 2. La vía del documental: levantar acta o alzar la reflexión

En cuanto a la no ficción, proponemos una doble clasificación que diferencie entre documentales de denuncia y documentales de ensayo. En la primera categoría incluimos aquellos que, con una vocación militante, buscan responsables o subrayar realidades y suelen tener detrás a distintos colectivos sociales. Es el caso de *Mis ahorros, su botín* (Borja Casal Martí, 2012), juego de palabras que adelanta el punto de vista. Promovido por Adicae (Asociación para la Defensa de Consumidores y Usuarios de Bancos, Cajas y Seguros), la pieza derrota en varias ocasiones hacia el didactismo pueril –mediante unas animaciones un tanto naïfs y una excesiva voz en *off*– pero aborda con valentía cómo se llegó a tal situación de quiebra. A través de los testimonios de varios afectados, de expertos en economía y hasta de estamentos bancarios de diversa jerarquía, el documental repasa cronológicamente todos los pufos especulativos perpetrados durante el siglo XX y las protestas que se articularon a raíz de los mismos, debido a un hartazgo popular que se refleja en el discurso mediante menciones concretas a entidades bancarias. Los damnificados por las preferentes o las hipotecas tienen su voz gracias a esta iniciativa a la que se le puede reprochar un cierto desmaño en la factura.

Mejor acabado y de mayor densidad es *¿POR QUÉ?! una crisis endémica* (Marc Balaguer, 2013), documental que se apoya más en los testimonios de expertos con el fin de urdir una pieza académica, que renuncia a la voz en *off* y que deja el peso a las explicaciones de los economistas, periodistas y politólogos. Los análisis de Joaquín Estefanía, Josep Ramoneda, José Ramón Pin o José García Montalvo, entre otros muchos, se alternan con citas y datos mediante rótulos y algunos planos que aligeran un conjunto acorazado en sus argumentaciones y crítico de nuevo con las entidades bancarias y los gobiernos, desde posiciones estilísticas opuestas a las de *Mis ahorros, su botín*.

Otro punto de vista, el de los emigrantes víctimas de la crisis y que acabaron en Edimburgo, lo aporta Iciar Bollaín construyendo uno de los más robustos documentales sobre este periodo. *En tierra extraña* (2014) merece un mayor detenimiento debido a su relevancia y su cambio de foco, algo que ya había hecho, por cierto, el televisivo programa de *Documentos TVE, ¿Generación perdida?* (2011), centrándose en los jóvenes que sufrieron la crisis. Bollaín ilustra la realidad de esos emigrantes españoles, y para ello estructura su relato en una serie de ‘etapas’. El orden es el siguiente: qué hacen allí los entrevistados –como forma de introducir cada una de las historias–; su evidente sobrecualificación para los puestos laborales que desempeñan; cómo ahora esos jóvenes se sienten identi-

ficados con los inmigrantes que llegaron a España antes que ellos; paralelismos y diferencias con los emigrantes que durante el franquismo debieron marchar al extranjero; recorrido histórico desde la Revolución de los Claveles portuguesa hasta la actualidad, buceando en el pasado para entender el presente; si esos jóvenes se sienten una generación perdida; la soledad y la frustración por estar «perdiéndose muchas cosas» en su país de origen; las ventajas de ser emigrante... para concluir con una última parte dedicada a las protestas en España.

A ese decurso perfectamente calculado en su carga dramática —en dientes de sierra, alternando pasajes más duros con otros que puedan aligerar— se añaden tres ejes vertebradores: los testimonios del sociólogo Joaquín García Roca, que aporta argumentos de autoridad; fragmentos del monólogo *Auto-retrato de un joven capitalista español*, interpretado por Alberto San Juan, y por último la iniciativa The Blender Collective, una asociación artística que recoge guantes sueltos en las calles de Edimburgo, símbolo de los sentimientos de esos emigrantes, «como un guante al que han arrebatado su otra mitad», y que abrirá y cerrará el metraje.

*La granja del pas* (Silvia Munt, 2015) está dirigida por otra cara célebre y que se mueve con soltura en el terreno del documental. La actriz y realizadora Silvia Munt da voz a la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) de Sabadell, que vienen reuniéndose desde 2009. El título alude al lugar de encuentro, adonde acude silenciosa y discreta la cámara, si bien sale de ese espacio para captar testimonios de esos mismos afectados en su cotidianidad. No hay cifras ni estadísticas aquí, solo la voz de los débiles —muchos de ellos extranjeros—, y la cámara cierra con un conmovedor silencio y un par de miradas tristes lo que es un alegato áspero y honesto. También desde otra Plataforma de Afectados, en este caso la de Barcelona, surge *La plataforma* (Jon Herranz, 2012), con Ada Colau, entonces portavoz del colectivo, como principal vocera del mensaje, combativo y militante, *cine de guerrilla* que acusa un tanto lo discursivo de una pieza sin duda meritoria.

Por último, hay un ejemplo cuyos argumentos son diametralmente opuestos al del resto. *Fraude. Por qué la gran recesión* (Juan José Mercado, 2012) comienza hablando, para pasmo de cualquier espectador medianamente instruido, del «socialismo en el que vivimos», atacando el supuesto intervencionismo del Estado. Los expertos mantienen posiciones neoliberales extremas, atacan con saña a Keynes y al 15-M y propugnan el dominio de los mercados, todo ello subrayado por una machacona voz en *off* y planos tan demenciales como el último, que recupera las famosas imágenes del ‘Hombre del tanque’, aquel desconocido que se hizo famoso al ser grabado encaramándose a un blindado

durante las protestas de la plaza de Tiananmén en 1989. Este alegato falsario pretende ser un aviso a navegantes acerca de lo que puede pasar si el Estado sigue regulando aspectos económicos. Nada de extrañar teniendo en cuenta que produce el Instituto Juan de Mariana (IJM), un *think tank* de orientación liberal y ultraconservadora que encabeza Jesús Huerta de Soto, adalid de la temible Escuela Austriaca de economía, quien protagoniza la mayor parte del metraje.

En segundo lugar encontramos lo que podríamos llamar los documentales de ensayo, entre los cuales mencionaremos *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), ya que supone el paradigma de esta categoría. La responsable de *El cielo gira* (2004) había comenzado a preparar el proyecto en 2008, con el título provisional de *Tierras bajo un sol invernal favorable*, pero el estallido de la crisis la llevó, como ella misma expone (Álvarez 2013, 10'05''), a repensar su proyecto sobre la marcha. Mercedes Álvarez renuncia a la voz extradiegética, salvo para ilustrar algunos rótulos que entresacan citas y aforismos varios, e incluso obvia la fórmula de los testimonios. Su cámara asiste a realidades diversas y aparentemente inconexas, pero la ilación es más conceptual que epidérmica. Encuadros estáticos y una simulada asepsia dejan, sin embargo, la sensación de que, como otros cineastas aquí estudiados –Lacuesta especialmente–, *Mercado de futuros* formula más preguntas que respuestas, y presenciar las ferias inmobiliarias de las que da cuenta la cámara ya merece la pena y permite esclarecer de pasada y sin dogmatismos cómo se llegó a esta situación.



Fotograma de *Mercado de futuros*.

La naturaleza metafórica de *Edificio España* (Víctor Moreno, 2012) se despliega de una manera similar, pues la cámara se adentra en el vetusto edificio —proyectado y construido por los hermanos Otamendi entre 1948 y 1953— cuando estaba en proceso de práctica descomposición, mole luego convertida en el hotel Riu Plaza España y que entonces servía de símbolo de la decadencia urbanística. Por último, señalemos siquiera la presencia de *País de todo a 100* (Pablo Llorca, 2014), una especie de *road-movie* documental protagonizada por un español que vuelve a su país cinco años después y un finlandés. A través de sus ojos conocemos la realidad de un lugar desolado por la especulación financiera.

### 3. Espacios de quiebra, tiempos de silencio

Culminados el repaso y la clasificación, varias diferenciaciones descuellan al analizar los componentes esenciales de las películas. Así, distinguimos en los largometrajes de ficción aquellos que se basan más en el espacio mientras que otros lo hacen en el tiempo. Entre los primeros, *Terrados* utiliza como premisa argumental las reuniones de los personajes en esas terrazas a las que acuden clandestinamente a pasar el día: únicos lugares posibles para unos tipos que han visto malograda cualquier opción de realizarse profesionalmente y que contrastan con el lugar inalcanzable en que se ha convertido el piso que nunca obtendrá la pareja de *Cinco metros cuadrados*, o el lugar escondido de *Murieron por encima de sus posibilidades*, ese espacio de lujo disfrazado de modesto barquito y que responde al *efecto Alhambra* citado anteriormente: espacio disimulado para disimular la injusticia. Espacio preeminente el de *Ayer no termina nunca*, lugar de encuentro de la pareja protagonista, y espacio vertebrador de las distintas aproximaciones, como en *Os fenómenos* se plantea un sugestivo juego de lugares y distancias simbólicas cuando Neneta está recién llegada a la obra y come en la barra del bar, apartada de los hombres que lo hacen en la mesa, mesa a la que ella accederá únicamente cuando los obreros la acepten como una más. Luego, al estabilizarse, abandonará la furgoneta en la que vive para irse a un piso, que deberá vender al final mientras observa cómo Lobo se aleja en ese mismo vehículo. Antes, ella se ha reencontrado con su exnovio, que va a verla a su furgoneta, pero tras intimar, será ella quien acompañe al hombre a pescar. Y en cuanto a su madre, le costará recibir en su casa a la hija pródiga, pero luego irá también a la autocaravana de ella como signo de cercanía, antes de saber que su propia casa está en peligro si su hija no paga la hipoteca de la suya.

Por otra parte, hallamos películas que descansan más en el tiempo que en el espacio. *El triste olor de la carne* lo hace por su apuesta en torno al plano secuencia, que marca el tiempo como medida del largometraje, al igual que *Hermosa juventud*. Los dos alardes narrativos señalados más arriba, esas dos elipsis son recursos temporales que revierten la hermosa juventud del título, sin hallar un espacio hegemónico. *Techo y comida*, si bien ancla el protagonismo en la casa de la que madre e hijo no quieren salir, establece en las sucesivas penurias, crecientes a medida que pasan las semanas, el mecanismo dramático esencial, como demuestra un último plano de huida donde el espacio ya no tiene importancia. El tiempo se ha encargado de expulsar a esa familia. Algo similar ocurre con *Cerca de tu casa*, marcando esa cuenta atrás para Sònia y Dani, que deben conseguir dinero para salvar su piso y el de sus padres, aval del primero, y una elipsis al final del metraje los sitúa en otra vivienda tratando de evitar el lanzamiento de una familia, lo que otorga relevancia al estatuto cronológico, a la frecuencia temporal.



Fotograma de *Hermosa juventud*.

De una u otra manera, la vivienda o la ausencia de ella se conceptúa como el espacio más habitual en estas películas de ficción. Sin embargo, hay ciertas diferencias con los documentales, pues algunos se basan en lugares similares, caso de los documentales de ensayo (*Mercado de futuros* y *Edificio España*) o esa ‘granja’ figurada que da título al de Silvia Munt, aunque *En tierra extraña* opera un retorno al componente espacial para irse a Edimburgo sin perder el foco en el protagonismo del lugar. Ahora bien, el resto de documentales, que

van transitando diversos espacios, qué duda cabe, se articulan sobre el elemento temporal, proponiendo repasos cronológicos o analizando las causas que llevaron a la gran depresión.

#### 4. Acontecimientos en la crisis, sujetos por la crisis

Respecto a la relevancia de acciones y personajes, hacemos nuestra la distinción de Sánchez-Escalonilla (2001, 106), que establece la diferencia entre tramas (basadas más en acciones) y subtramas (fundamentadas eminentemente en relaciones entre personajes). Por lo que respecta a las primeras, destacan tanto la trama de ascenso y caída de Neneta en *Os fenómenos* como la que desarrolla la pareja de *Cinco metros cuadrados*. Ambas tienen su cesura en el estallido de la crisis, nudo de acción esencial para el giro necesario. *Cerca de tu casa* basa su estructura en intentar impedir que el banco se quede con las casas de la familia protagonista y *Murieron por encima de sus posibilidades* ancla el discurso en el plan urdido por Los Pandas para cambiar las cosas, culminado en el secuestro de las élites político-económicas.

En segundo lugar, acerca de las películas cimentadas más a través de los personajes, *Terrados* no exhibe una trama de base, sino más bien varias subtramas entre unos «sujetos perdidos» que no pueden asirse a nada porque nada tienen, lo que motiva la indicada ausencia de trama. Al igual que *Hermosa juventud*, en la que los dos jóvenes deambulan intentando buscar un sustento que no llega...; incluso sus carreras como actores porno se ven frenadas. Finalmente, *Techo y comida* lanza un mensaje que dispara a la línea de flotación de las tramas: la única posibilidad de salir adelante es apoyarse los unos en los otros, en las subtramas de relación, en definitiva.

Observando la recepción de estas obras, incluidos los documentales, se advierte que aquellas que se basan en una trama clara elevan un tanto unas cifras ya de por sí pobrísimas. Y es que la limitada exhibición, especialmente de los documentales, y el escaso interés despertado por estas cintas revela que la militancia vende mucho menos que el cine *mainstream*. Así, de los largometrajes de ficción, solo dos superan los 50.000 espectadores (*Cinco metros cuadrados*, con 68.096, y *Ayer no termina nunca* con 62.094, lo que puede explicarse en ambos casos por el reclamo del reparto, además de la dirección de Coixet en el segundo), mientras que ninguno de los otros superan los 25.000 espectadores, generando un sumatorio de

79.287 entre todos. Más pírricas son las cifras de los documentales, pues solo *Mercado de futuros* obtiene unas cifras mínimamente aceptables, con 2.363 espectadores.

## 5. A modo de conclusiones

Nueve ficciones y siete documentales después, aparte de otras piezas menos citadas, podemos concluir la escasa resonancia de la mayoría de títulos, que encuentran un equilibrio entre personajes masculinos y femeninos. No obstante, hay menos protagonistas mujeres y una abrumadora mayoría de directores hombres dentro de la categoría de ficción –en su mayoría cineastas jóvenes– y cierto equilibrio de género en la autoría de los documentales.

Los desahucios y el mercado de la vivienda son temáticas recurrentes, no en vano son los rasgos distintivos de la crisis española como derivación de la global; y la mezcla generacional entre los personajes no esconde el uso de los hijos en cuanto ‘resortes sentimentales’ dentro del género dramático, el más habitual, seguido por la comedia.

Ninguna película, como bien señala Trujillo (2018), denota «interés por mostrar una salida a la crisis, ya sea por querer centrarse en otros aspectos de la misma o por no ser capaces de encontrar una luz al final del túnel. Otras, en cambio, nos hablan de una resolución violenta en la que el crimen es mostrado como una de las válvulas de escape de la situación, aunque no logre resolver por completo el problema». La síntesis entre falta de soluciones o huidas hacia delante marca este cine de la desesperanza y el desconcierto.

Desconcierto, porque la crisis influyó tanto estructural como coyunturalmente en un cine, el español, que llegó tarde pero a través de una enérgica denuncia, mientras el más comercial le daba la espalda a un fenómeno enfrentado por un puñado no muy numeroso de realizadores, resistentes y blandiendo el arma del realismo para encarar la mayor crisis financiera de nuestro país, que no solo tuvo un carácter global sino que mostró muchas caras, muchos responsables y pocas certidumbres en los primeros latidos de la misma. Y desesperanza porque todavía hoy, cuando parecemos abocados a una nueva recesión, ni se han depurado responsabilidades ni se han identificado a los autores de aquella, lo que puede llevar a que se repitan los mismos errores del pasado. Y a tenor de la escasa resonancia de este cine visto aquí, no sorprende.

## Filmografía

- Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011)  
*La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011)  
*Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011)  
*Terrados* (Demian Sabini, 2011)  
*Edificio España* (Victor Moreno, 2012)  
*El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012)  
*Fraude. Por qué la gran recesión* (Juan José Mercado, 2012)  
*La plataforma* (Jon Herranz, 2012)  
*Mis ahorros, su botín* (Borja Casal Martí, 2012)  
*Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013)  
*El triste olor de la carne* (Cristóbal Arteaga, 2013)  
*¿POR QUÉ?! una crisis endémica* (Marc Balaguer, 2013)  
*En tierra extraña* (2014)  
*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)  
*Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2014)  
*Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014)  
*Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014)  
*País de todo a 100* (Pablo Llorca, 2014)  
*La granja del pas* (Silvia Munt, 2015)  
*La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015)  
*Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)  
*Techo y comida* (Juan Miguel Castillo, 2015)  
*Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016)

## Bibliografía

- Allbritton, D. (2014). Prime risks: the politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15(1-2), 101-115.
- Álvarez, M. (2018). De la reivindicación a la ira: espacios de crisis en el cine español contemporáneo. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 18(69), 81-102.
- Cea Navas, A. (2015). La representación de lo social en el cortometraje de ficción español. *Opción*, 31(4), 279-300.
- Costa, J. (2011). *La chispa de la vida*. La polémica del mes. *Fotogramas*, diciembre, 2018.

- Hellín García, M. J. (2018). *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- Junkerjürgen, R. (2018). Plaza y habitación: espacio e identidad en los cortometrajes sobre la crisis. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 18(69), 37-46.
- Junkerjürgen R., Scholz, A. y Álvarez Olañeta, P. (Eds.) (2016). *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Marzal Felici, J. y Soler Campillo, M. (2018). La crisis financiera de 2008 a través de la fotografía y el cine *mainstream*: Entre la crítica y la legitimación del modelo económico neoliberal. En J. Marzal, A. Loriguillo-López, A. Rodríguez Serrano y T. Sorolla-Romero (Eds.), *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Rodríguez Mateos, A. y Álvarez Gómez, R. (2016). Imaginarios apocalípticos en tiempos de crisis: conexiones estéticas y temáticas entre el cine de ficción y las imágenes documentales del discurso informativo. En N. Parejo y A. Sánchez-Escalonilla (Eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Trujillo, A. (2018). La crisis (2008-?) y su reflejo en el cine actual. *El baúl de Kubrick*. Obtenido de <https://www.elsaltodiario.com/el-baul-de-kubrick/la-crisis-2008-y-su-reflejo-en-el-cine-actual> [Consulta: 28 de enero de 2020]
- Villarme Álvarez, I. (2015). Retratos de la crisis con España al fondo. *A cuarta pared*. Obtenido de <http://www.acuartapared.com/es/retratos-da-cri-se-co-pais-ao-fondo/> [Consulta: 2 de febrero de 2020]
- (2018). Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016). *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 18(69), 13-36.
- RTVE a la Carta, *Versión Española*, 4 de junio de 2013 (Mercedes Álvarez). Obtenido de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-mercado-futuros/1855687/> [Consulta: 26 de enero de 2020]

### 3. Cuando el cine español actual se asoma al mundo del trabajo

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE  
Universitat de Barcelona

Hace unos años, en la revisión del lugar ocupado por la clase trabajadora en el cine (Monterde 1997), se planteaba que nos encontrábamos ante «la imagen negada». Es decir, la producción que discurre por los cauces convencionales que la industria cinematográfica desarrolló en sus tiempos de plenitud, bajo diversas formas de institucionalización, se basó en una doble elipsis que afectaba a dos aspectos tabú desde la función del cine en su adscripción al campo del entretenimiento: el sexo y el trabajo. La liberalización de costumbres fomentó, a partir de los años sesenta, una más desacomplejada presencia del primer tabú, pero no se puede decir lo mismo respecto al segundo, pese a que obviamente la actividad laboral ocupa un tiempo esencial en la realidad de los seres humanos. ¿Cómo situar en el primer plano de atención aquello que precisamente el entretenimiento reglado pretende hacernos olvidar? No cabe para el cine *mainstream* la mezcla entre el tiempo de ocio y el tiempo de trabajo.

Por supuesto que esa segregación de una parte sustancial de la actividad vital no significa su desaparición absoluta, aunque sí su relegación a un segundo plano sobre el cual transcurren las tramas argumentales o una espectacularización que rompa la monotonía, la repetición y el aburrimiento que mayoritariamente acompañan al tiempo de trabajo. Esa segunda opción abarca desde formas singulares del trabajo (del policía –o el delincuente– al artista) hasta aquellas ocasiones en que precisamente se rompe la rutina laboral, se trate de accidentes, huelgas, ocupaciones, etc. Y no olvidemos

tampoco que los intereses que rigen la industria cinematográfica convencional se alían con los de la sociedad capitalista de la que forma parte y que se beneficia de unos modelos laborales que aquella difícilmente impugnará de forma radical. De ahí que en esta temática filmica sea muy importante distinguir las fuentes de la producción que aborda cualquier aspecto de los entornos laborales y las luchas obreras, si se sitúan dentro o fuera de la industria cinematográfica establecida; diferencia que también alcanza a los mecanismos de distribución y los circuitos de circulación de los respectivos filmes. Por ejemplo, intentaremos incluir en nuestro repaso filmográfico numerosos cortometrajes que, siendo más libres en el sentido de los condicionantes industriales, no acostumbran a ser considerados en las aproximaciones al uso. Y, sin embargo, su lejanía de los circuitos institucionalizados y la exterioridad de sus promotores respecto a la profesión cinematográfica, los hace más cercanos a las preocupaciones colectivas, en este caso desde la perspectiva de los problemas laborales que, sobre todo, afectan a los jóvenes y *millennials*, muchas veces cercanos en su edad a los autores de los cortometrajes, que además en su concisión suelen abordar de forma muy concreta sus denuncias.

Del mismo modo, también cabe matizar la tipología de los filmes que osan penetrar en el universo laboral. Por un lado, nos encontramos con la que podemos calificar como ‘ficción laboral’, en cuanto aquellas tramas argumentales que escenifican situaciones vinculadas al ámbito del trabajo; por otro, con las diversas variantes de la ‘no ficción’, donde se pretende un registro básicamente ‘documental’, con planteamientos que pueden ir desde la voluntad verificadora o testimonial hasta la de intervención, en la tradición del cine militante, pudiendo este último ofrecer fórmulas mixtas con lo ficcional.

Así, cuando nos preguntamos en qué medida el cine producido en España en los primeros veinte años del siglo XXI ha reflejado la realidad social contemporánea, no podemos dejar de lado las diversas opciones filmicas desarrolladas y los diversos espacios temáticos abordados, siendo unas y otros derivados del devenir de la problemática laboral, que es multifacética, lo que dificulta establecer compartimentos estancos respecto a asuntos como la emigración/inmigración o el estado del desempleo y sus consecuencias, reducción al absurdo del tema laboral. Y ello sin olvidar que, más allá del mero reflejo más o menos certero de la sociedad española, también cabe reflexionar sobre la condición agente de esos filmes en las dinámicas ciudadanas.

## 1. La ficción laboral (I)

Si queremos establecer el punto de partida de la temática laboral en el periodo estudiado no debemos pensar que signifique una ruptura absoluta con antecedentes cercanos o lejanos, puesto que –con profundas oscilaciones– desde los tiempos del tardofranquismo la temática laboral se fue asomando a las pantallas españolas<sup>1</sup>. Sin embargo, vamos a situar en el año 2002 un doble punto de partida: basta recordar dos títulos significativos de la ficción laboral –*Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) y *Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002)– y otro que, bajo la forma documental, abre una saga en torno a un acontecimiento fundamental en la historia de las luchas obreras recientes: *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), centrado en el conflicto de la empresa Sintel.



Fotograma de *Los lunes al sol*.

Confrontando las dos ficciones citadas podemos apreciar una dinámica significativa del universo laboral contemporáneo, cual es la progresiva minus-

<sup>1</sup> Obviamente estamos refiriéndonos a títulos que –en el terreno de la ficción– van desde *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1976) hasta *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999), pasando por *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriú, 1979), *Sus años dorados* (Emilio Martínez. Lázaro, 1980), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997) o *Se buscan fulmontis* (Alejandro Calvo-Sotelo, 1999).

valoración de formas tradicionales de trabajo, sean fábricas, astilleros –como en *Los lunes al sol*– o lugares equivalentes, y con ella la de los llamados *blue collars*, y el crecimiento del sector terciario y administrativo, bien representado por la oficina de la sucursal española de una multinacional americana presente en *Smoking Room*. El contraste de ambos filmes, entre la hondura de los problemas derivados del despido resultante de la reconversión industrial y la aparente banalidad de la reclamación del derecho a una sala de fumadores, parece obvio. Muchas cosas están en juego en ese contraste, comenzando por la desaparición de la solidaridad entre trabajadores, del predominio de la individualidad sobre el grupo, de la competitividad y el arribismo de ello derivado, etc. Una línea iniciada por Gual y Wallovits que continuarán otros títulos, desde *Casual Day* (Max Lemcke, 2007) al cortometraje *La libreta de Sebastián* (Manel Vinuesa, 2019). El primero también se ubica en el marco de unas oficinas, donde –aparte de la constatación de la pervivencia de la práctica del ‘enchufismo’– se aborda el tratamiento de las ‘relaciones humanas’ en el seno de la empresa, con esa práctica –importada de los EE. UU.– de la excursión campestre semanal, destinada a paliar el estrés, pero que previsiblemente acaba revelando todos los conflictos latentes entre el grupo de oficinistas. La cercanía a la comedia de estos dos filmes no disminuye la acidez que en su momento instauró un largometraje como *El apartamento* (The Apartment, Billy Wilder, 1960), mientras que la coralidad los aproxima a la mejor tradición comediógrafa hispana; más explícito es el mecanismo de denuncia de la alienación del oficinista y sus sueños liberadores en el corto de Vinuesa<sup>2</sup>.

Un elemento especialmente –casi abrumadoramente– característico del reciente cine ‘laboral’ son los procedimientos de acceso al trabajo, en un panorama definido por la precariedad, la temporalidad y la competitividad. Pueden ser los apuros de la protagonista de *Diario de una becaria* (Josetxo San Mateo, 2003), en pos de lograr un contrato en la emisora de radio donde se rebelará contra la tiranía de los jefes; o del becario del corto *Looking for Work* (Bora Barroso, 2016) soportando una dura prueba para acceder a un trabajo definitivo; también el trasvase de papeles que rige en *El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004); el papel jugado por las empresas de trabajo temporal, sea en *Nevando voy* (2008), donde Maitena Muruzábal y Candela

<sup>2</sup> La mayor parte de aproximaciones al mundo del trabajo tienen al empleado como protagonista y la oficina como espacio de actividad y en mucho menor grado al operario y la fábrica; una excepción puede ser el breve corto *El vals del autónomo* (Alberto Utrera, 2017), que pretende reflejar la múltiple dedicación que debe mantener tal figura.

Figueira introducen en una fábrica de cadenas para la nieve a dos operarias captadas en una ETT (empresa de trabajo temporal), o en *Temporal* (José Luis López González, 2013), cuyo título se extrapola a la condición bajo la cual los cinco personajes que comparten una misma ETT afrontan su cruda realidad laboral en plena crisis económica.

Sin embargo, el clímax de las servidumbres propiciadas por la necesidad de trabajo se sitúa en ciertas películas que tratan de los procesos de selección de personal. Una obra teatral, *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, ha inspirado de forma más o menos directa dos filmes –*El método* (Marcelo Piñeyro, 2005) y el televisivo homónimo a la obra a cargo de Enric Folch (2015)– que se convirtieron en canónicas denuncias de esos procesos, que tienen en las entrevistas humillantes o en las pruebas vejatorias su máxima expresión. Frente a la versión ‘fiel’ de Folch, con los mismos intérpretes que en su puesta en escena teatral, la de Piñeyro provocó notorias quejas de Galcerán por las ‘licencias’ tomadas en su versión. Lo cierto es que el esquema argumental vuelve a ser coral, ya que en *El método* nos enfrentamos a siete aspirantes a un puesto de ejecutivo en una multinacional, mostrando tanto un grado de competitividad –que alcanza la paranoia– como los intrusivos procedimientos selectivos a los que son sometidos unos aspirantes que, por otra parte, en su mezquindad rechazan cualquier empatía. Se alejan así de la coartada con que el tono de comedia acompaña a algunos filmes que tratan de esos temas laborales, en su esfuerzo por restringir la virulencia de los aspectos denunciadores que puedan aportar y que los integran en ese «realismo tímido» del que hablara Àngel Quintana (2005, 17).



Fotograma de *El método*.

Todavía entra en este apartado otro largometraje: *Bienvenido a Farewell-Gutmann* (Xavi Puebla, 2008) escenifica la lucha por la dirección –precisamente– del departamento de Recursos Humanos de la sucursal de una empresa farmacéutica, reflejando las ambiciones y adicciones que acompañan a la lucha por el poder en el ámbito empresarial. Sin duda, esos filmes son de lo más representativo del universo laboral sujeto a las nuevas formas del capitalismo. De esa competitividad laboral, de esa confrontación entre trabajadores veteranos y los jóvenes competidores por sus puestos laborales, da cuenta *A puerta fría* (Xavi Puebla, 2012), donde un comercial ‘estrella’ debe responder a la amenaza del relevo y el despido si no mantiene una extrema media de ventas con ocasión de una feria comercial; y en una perspectiva inversa, en el marco del terrorífico paro juvenil que asola España, *La siguiente ola* (Luis Calero, 2018) nos presenta las dificultades de cuatro jóvenes opositores en busca de su lugar en el mundo del trabajo.

Dentro de este capítulo primordial, relativo a la selección de personal como manifestación de las condiciones bajo las que rige el acceso al trabajo, debemos remarcar que el clímax lo alcanza la entrevista, hasta el punto que abundan los cortometrajes que profundizan en ella, incluso homónimos: *La entrevista* (Daniel Ortiz Díaz y Javier Díaz, 2012), cuyo brillante final da una vuelta de tuerca a las leoninas condiciones bajo las que debe aceptarse un trabajo; *Nada S.A.* (Albert Pintó y Caye Casas, 2014), con su insólita oferta de un puesto con la misión de no hacer nada; la explícitamente kafkiana *En el castillo* (Franco Lorenzana, 2014); *Selección de personal* (Raúl Guiú, 2015), en la que también el giro final del guion introduce el choque entre la vesania del entrevistado experto y el enchufe de la novata; los dos cortos de David Pérez Sañudo, *Artificial* (2015), pretenciosa fabulación con aires futuristas en torno a una sorprendente propuesta de no trabajo, lastrado por una excesiva verborrea que se mantiene en *Tiempos muertos* (2017); *Una entrevista peculiar* (David González, 2016), que transparenta las leoninas condiciones bajo las que se otorga un trabajo; *Zanahorio* (Borja Cobeaga, 2017), donde la entrevista permite la venganza del ofendido cuando de niño fue sometido a *bullying*, tema que reaparece en *Enemigos* (David Muñoz, 2018); en *La entrevista* (Maxi Velloso, 2018)<sup>3</sup>, el acceso a un puesto de responsabilidad financiera en una multinacional es el pretexto para las vejaciones sin cuento que la despiadada reclutadora le impone al aspirante a través de cinco pruebas; o, entre otros, *La entrevista* (Marc Gassió, 2018), que

<sup>3</sup> Aunque tal vez la producción más curiosa sea otro corto homónimo, *La entrevista* (Manuel Hernández, 2016), producido por una empresa, Bros Group, dedicada a la «búsqueda y evaluación de directivos»...

de forma mucho más artificiosa presenta la realización conjunta de la entrevista por parte de dos aspirantes a la dirección financiera de una empresa. Ni siquiera falta el estrambote de *Media jornada* (Jeromín Cantero, 2016), donde el mismísimo Jesús de Nazareth se presenta a la entrevista por un puesto a media jornada... de Mesías. En todo caso interesa entender esa atención hacia un aspecto que en época de crisis se convierte en vital: el nexos entre la dramática situación del desempleo y la posibilidad del trabajo, además –por supuesto– de los limitados medios de producción que las tramas requieren y la intensidad dramática derivada del predominio del diálogo, que en el breve lapso del cortometraje puede resultar eficaz.

## 2. La no ficción laboral

Si aludíamos a *El efecto Iguazú* como originario de una saga de filmes inscritos en las cercanías del documental militante es porque aborda uno de los momentos más candentes, simbólicos –y tal vez terminales– de las luchas obreras en la España contemporánea: el conflicto entre los trabajadores y la empresa multinacional española Sintel –subsidiaria de Telefónica y dedicada al montaje de sistemas de telefonía– iniciado tras la venta en 1996 al grupo liderado por la familia del exiliado cubano afincado en Miami Mas Canosa y que tras la suspensión de la actividad de la empresa, el impago de las nóminas en la primavera de 2000 y un ERE de 900 trabajadores, culminó con una acampada en el madrileño Paseo de la Castellana, frente al Ministerio de Economía, durante 187 días, entre el 29 de enero y el 3 de agosto de 2001. La película de Pere Joan Ventura, con guion de Georgina Cisquella, rodada *in situ*, narra en un *flashback* las vicisitudes de ese Campamento de la Esperanza que constituyó una de las más populares reivindicaciones laborales desde los tiempos de la Transición; y no deja de ser significativo del grado de movilización al respecto de cierto sector del cine español, el hecho de que este filme obtuviera el premio Goya al mejor documental en 2002.

Pero hemos hablado de ‘saga’ en cuanto que el conflicto de Sintel no centró esa sola película, sino que hasta cuatro filmes más lo abordaron en los años siguientes, convirtiéndose así en el epicentro del cine sobre la lucha obrera, con objetivo tanto de contrainformación (respecto a la desatención de los medios convencionales) como de testimonio y movilización. En 2003, Isadora Guardia presentó *La mano invisible*, donde se amplía el seguimiento de la lucha de los trabajadores, atendiendo a las marchas «por la dignidad» durante diez días

hacia Madrid, desde seis lugares de España, totalizando 200 km, en protesta por el incumplimiento de los pactos que habían motivado el levantamiento de la acampada, básicamente prejubilaciones y recolocaciones. Precisamente, esa acción también fue recogida en *200 km* (Discusión 14, 2003), firmado colectivamente por catorce directores ajenos a la industria convencional<sup>4</sup> que acompañaron a los protestantes y sus familias a lo largo del recorrido, abundando en la solidaridad recibida y cerrándolo con una manifestación en Madrid coincidente con el primero de mayo. De todas formas, el haber recogido la agresión sufrida por el dirigente de CC.OO. José María Fidalgo de parte de uno de los trabajadores de Sintel propicia una reflexión sobre el papel jugado por los sindicatos tradicionales en la negociación. Cabe subrayar que en el caso de *La mano invisible* su pretensión va más allá del registro de esos hechos, como manifiesta el propio título de la película, evocador de la metáfora propuesta por Adam Smith en sus escritos, especialmente en *La riqueza de las naciones* (1776)<sup>5</sup>, en defensa de las virtudes de la libre iniciativa y el libre mercado, donde el egoísmo individual debería revertir en el bien común.

Todavía al año siguiente, el veterano especialista en el cine militante Andrés Linares retornaría al tema de Sintel en *Alzados del suelo* (2004), incorporando a los habituales testimonios de los protagonistas el de personajes que se solidarizaron con la lucha, desde José Saramago (del que una novela publicada en 1980 da título al filme) a Josep Borrell y José Luis Sampedro, pasando por Ignacio Fernández Toxo, cuya intervención con aspectos críticos a la estrategia desarrollada y la insistencia en la denuncia del personaje de Mas Canosa o de la actitud del PSOE en el origen del conflicto, introducen una variante respecto a los anteriores enfoques.

Con ocasión del juicio derivado del conflicto de Sintel en 2012, el asunto volvió a las pantallas con *Nosotros* (Adolfo Dufour, 2012); pero lejos de cualquier nostalgia o de rememoración del pasado, la propuesta del filme se establece desde la perspectiva de la crisis que en ese momento asola la eco-

<sup>4</sup> Los integrantes del colectivo eran: Tania Balló, Nora González, Nuria Campabadal, Ricard Carbonell, Roger Comella, Aymar del Amo, Marco Iglesias, David Linares, Óscar M. Chamorro, Elsa Martínez, Itati Moyano, Cristina Pérez, Sandra Ruesga y Ruth Somalo.

<sup>5</sup> «Al preferir dedicarse a la actividad nacional más que a la extranjera él solo persigue su propia seguridad; y al orientar esa actividad para producir el máximo valor, él busca su propio beneficio; pero en este caso como en otros muchos, una mano invisible lo conduce a promover un objetivo que no entraba en sus propósitos. El que sea así no es necesariamente malo para la sociedad. Al perseguir su propio interés frecuentemente fomentará el de la sociedad mucho más eficazmente que si deliberadamente intentase fomentarlo» (Libro IV, cap. II, 456-457).

nomía española y con ella la continuidad de la tragedia del cierre laboral, el despido y el paro que vuelve a afectar sobre todo a personas con muchos años de trabajo a las espaldas. Por eso la película se diferencia de las anteriores al evocar el pasado no desde el recuerdo, sino desde el testimonio presente de aquellos trabajadores que tuvieron que intentar rehacer su vida (salvo los siete suicidados tras conocer su despido) y el análisis de las causas de ese conflicto, para comprender su carácter sintomático de las tendencias del capitalismo que han conducido a la profunda crisis que asolaba España en ese momento<sup>6</sup>.

Por supuesto que esa saga de filmes no agota la nómina de títulos centrados en las luchas obreras. En algunos casos curiosamente muy recientes, se trata de remontarse a un pasado histórico, como ocurre con *Vigo 1972* (Roi Cagiao, 2017), que reconstruye –siguiendo el tradicional montaje de imágenes de archivo con testimonios directos de los que fueron protagonistas y algunas dramatizaciones– la huelga general vivida durante quince días del mes de septiembre de 1972 en Vigo, como consecuencia del despido de cinco trabajadores de la factoría Citroën por reivindicar la jornada semanal de 44 horas, con el precedente de lo ocurrido en El Ferrol unos meses antes, en marzo del mismo año, cuando murieron dos miembros del Comité Local de CC.OO. y fueron heridos otros dieciséis manifestantes, a disparos de la Policía Armada. Bajo esa dimensión de reivindicación histórica se inscribe *Lo posible y lo necesario* (2018), donde de nuevo Adolfo Dufour revisita la vida de Marcelino Camacho, uno de los estandartes del sindicalismo español; de nuevo se trata de la recopilación de testimonios familiares y de compañeros del sindicalista, combinados con material de archivo y discutibles dramatizaciones; eso sí, siendo proclive a las posturas del protagonista un guion confirmado por uno de sus hijos.

Desde otra perspectiva ideológica aparecen *Autonomía obrera* (Orsini Zegrí y Falconetti Peña, 2008), que rememora la lucha autónoma confrontada al posibilismo sindical conducente a la desmovilización de la clase obrera; y *El entusiasmo* (Luis E. Herrero, 2018), centrada en la efímera resurrección de la CNT en los primeros años de la Transición, mientras que *Cantares de una revolución* (Ramón Lluís Bande, 2018) evoca la Revolución de Asturias de 1934 acompañando las imágenes con las músicas populares de la época<sup>7</sup>. Más reciente es el

<sup>6</sup> Aún cabría añadir en torno a Sintel el vídeo *El interregno* (Francisco J. González, 2017) que reconstruye cronológicamente toda la historia del conflicto.

<sup>7</sup> Dentro de esa voluntad de rememoración histórica cabría añadir el material audiovisual de la *webdoc Seat. Sombras del progreso* (AA.VV., 2012), proyecto colectivo del máster de documental de la UAB, donde se narra la lucha sindical en dicha empresa automovilística durante el franquismo.

tiempo rememorado en *El año del descubrimiento* (2020), donde Luis López Carrasco, uno de los integrantes del colectivo Los Hijos, contrasta los felices eventos de 1992 –Olimpiada y Expo Universal– con la movilización contra el desmantelamiento industrial en la zona de Cartagena que culminó con el incendio del Parlamento regional, cócteles Molotov mediante.

Tal vez resultó más insólita la opción tomada en *Ximeneiak* (Goizeder Urtasun, 2008), donde Goizeder, la hija del pintor José Ramón Urtasun, recoge los testimonios de sus compañeros de cadena que habían recibido cada uno de ellos un cuadro dedicado a la denuncia de la explotación y deshumanización del trabajo fabril, procedentes de la exposición *Hombre máquina... hombre máquina* realizada a finales de los setenta. Pero el interés del filme no radica solo en la indagación del pasado, sino en la voluntad de establecer un enlace con el presente, como manifestación de la vigencia contemporánea de las formas de explotación, tal como indica la referencia de entrada a los despidos barceloneses de la Volkswagen en 2005. La matriz de *Ximeneiak*, en cuanto a esa voluntad de enlazar el pasado y el presente de la condición obrera se encuentra en una de las más interesantes aportaciones del documental del último veinteno: *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2005).

El filme de Jordà parte de una obra anterior, *Numax presenta...* (1980), que abordaba la experiencia autogestionaria de los obreros de la empresa de electrodomésticos Numax, cuando esta iba a ser cerrada en 1977 para su deslocalización a Brasil, a partir de las últimas 600.000 pesetas del colectivo de trabajadores, constituyendo uno de los mejores ejemplos del cine militante español. Ahora en 2005, los protagonistas de la experiencia –algunos de los cuales procedían de Autonomía Obrera– y del filme originario, que al ofrecerla como fallida provocó acusaciones de derrotismo, nos narran su devenir a lo largo de los años, con la intención de Jordà de revelar que «es posible la supervivencia en el sistema capitalista vivida con dignidad», una vez desvanecidos los ideales de los primeros años de la transición política; aunque esa «supervivencia» pueda requerir el convertirse en ladrón de bancos y acabar muriendo en la cárcel... Claro que la delincuencia puede constituirse en una forma de resistencia, tal como revela –bajo la forma de falso documental– *El taxista ful* (Jo Sol, 2005), cuyo protagonista es un desempleado que ejerce de taxista utilizando vehículos robados.

Si los protagonistas de *Numax presenta...* quedaron algo descontentos de la impresión final que provocaba la película, más intenso fue el debate provocado por *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006). Evocadora de los diez años de movilización experimentada en la empresa metalúrgica Duro Felguera tras el

inicial despido de 232 empleados en 1993 hasta su readmisión, el final de su producción implicó el enfrentamiento entre un sector de los trabajadores con la cineasta, lo cual permite una interesante reflexión sobre la confrontación entre una cierta idea del papel del cine en cuanto registro de una experiencia propia y la mirada de la cineasta, aquí hija de uno de los empleados en la empresa. Como proclamara uno de los líderes de los trabajadores, en el momento en que el proyecto se puso en marcha, se convino en «un acuerdo de buena fe consistente en dos aspectos: queríamos hacer un documental para limitar totalmente al guionista, porque el guionista éramos nosotros y los hechos, así hicimos un índice para limitar al director o directora en este caso». La idea del documental como estricto registro notarial de una realidad por parte de esos trabajadores, que «literalmente diera a conocer lo acontecido, fechas, documentos, responsables políticos de la época, quiénes toman las decisiones y por qué, enmarcado en un entorno» era a lo que aspiraban; frente a ello acusaban a la directora de caer «en el melodrama» o la suavización de lo ocurrido por presiones externas. Los propios protagonistas del filme exigían la «neutralidad», la «no intervención», el reflejo de lo acontecido mediante imágenes de la época en forma cronológica y que el colectivo de despedidos tuviera la última palabra sobre el producto final. En definitiva, una interesante cuestión en lo que se propone como un filme militante.

Por su parte, *El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007) recogía la repercusión del desmantelamiento y la reconversión industrial contemporáneas, en este caso en relación con los astilleros La Naval de Gijón, en base a un seguimiento de las asambleas y movilizaciones durante los últimos siete años, incluyendo no solo materiales de archivo y filmaciones caseras, sino imágenes extraídas de *Los lunes al sol*, filme parcialmente inspirado en lo acontecido en esa ciudad de Gijón, aunque esa problemática también se diera en otros lugares del norte, como Sestao o Vigo, donde rodó León de Aranoa su película. Y parecerá que acabamos esta situación del documental más o menos militante sobre conflictos contemporáneos con *ReMine, el último movimiento obrero* (Marcos M. Merino, 2014), centrado en la huelga minera asturiana de 2012; de nuevo aparecen la huelga indefinida, los cortes de carretera, el encierro en la profundidad de la mina, la marcha hacia Madrid, etc., pero también una constante de muchos de estos filmes, donde el entusiasmo resistencial se confronta con el desencanto, no ya de la derrota inmediata, sino de la conciencia del cambio de los tiempos y la extinción de cierta naturaleza de la clase trabajadora, ejemplificada aquí por la decadencia de la explotación del carbón que también impulsa los

enfrentamientos entre mineros huelguistas y antidisturbios ante el cierre de los últimos pozos y que contemplan los escolares durante su recreo en *El trabajo o a quién le pertenece el mundo* (Elisa Cepedal, 2019).

A esos títulos se pueden añadir contribuciones documentales recientes como *La revolta de les escales* (Salva Rodríguez y Roger Sabà, 2017), sobre una externalización de plantilla en Telefónica en 2015, con una huelga de 74 días sin resultados positivos; y tres documentales centrados en el trabajo femenino: *Doli, doli, doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2010), que integra el material filmado durante el encierro en 1989 de cerca de cien mujeres –cuatro en huelga de hambre– en la fábrica de Orosa, en la isla de Arosa, ante el cierre de la fábrica de conservas en la que trabajaban y el escaso reconocimiento de su trayectoria laboral, nunca equiparado al de los trabajadores masculinos; *Hotel Explotación: Las Kellys* (Georgina Cisquella, 2018), sobre la reivindicación de las estresadas camareras de piso en la industria hotelera, a favor de la reivindicación de sus derechos laborales; y *Nación* (Margarita Ledo, 2020), que refleja la inconclusa lucha de las obreras de la fábrica de cerámica de A Pontesa. Debemos añadir una indagación histórica muy adecuadamente centrada en recordar que el trabajo remunerado en casa, a distancia, no ha sido iniciado por el teletrabajo, sino que tantas mujeres contribuyeron a él, tal como se refleja en las entrevistas de *Pieceras: trabajo extra-doméstico S.A.* (AA.VV., 2014).



Fotograma de *Doli, doli, doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo*.

### 3. La ficción laboral (II)

Mientras en el terreno de la no ficción el conflicto laboral parece agotar sus representaciones, el campo de la ficción resulta más variopinto. Eso sí, ni en un caso ni en otro apenas se nos ofrece –como dijimos– la negada presencia del tiempo del trabajo, con su monotonía rutinaria y alienadora, con alguna excepción, caso de *Desde el puesto de trabajo* (Jgguerra, 2015), autorretrato del propio director en la cadena de montaje de una fábrica de automóviles; al fin y al cabo, atender al conflicto laboral significa escenificar la interrupción de lo cotidiano. Curiosamente, la ficción laboral ha renunciado en estos últimos treinta años a la reconstrucción histórica. A partir de 1990 no encontramos títulos como *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), *Victoria* (Antoni Ribas, 1983), *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1983), *Doblones de a ocho* (Andrés Linares, 1990) o *La teranyina* (Antoni Verdaguer, 1990), con su voluntad de reconstruir escenográficamente momentos de la historia obrera nacional. Ni tampoco el conflicto laboral y sus tradicionales consecuencias –la huelga, el encierro, la manifestación, etc.– son demasiado afines al cine de ficción, a veces por limitaciones de producción, otras porque se convierten en ingredientes varios de una misma trama argumental. Así, diversas veces se escenifican de forma más intimista o personalizada algunos aspectos que acompañan a la actividad laboral y la caracterizan en estos tiempos, sobre todo en los momentos de mayor influjo de la crisis económica, indiscutible trasfondo de filmes como *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), donde sin centrarse en la vida laboral de sus protagonistas, refleja las repercusiones de su precariedad; incluso *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2014), con su mosaico social; y sobre todo, *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), dramática epopeya de supervivencia por parte de una madre soltera amenazada por el hambre, el desahucio y la falta de trabajo digno.

Sin duda cuando el dramatismo de la situación se hace más denso –incluso aunque el enfoque se aproxime a la comedia– es en el caso del despido, que habitualmente significa el arranque o la conclusión del relato y que, por lo general, deriva en las apreturas del desempleo, algo tratado en otro lugar del libro, y pocas veces constituye en sí mismo el epicentro de la trama. Esto – presente por ejemplo en *El principio de Arquímedes*– cambia en la brevedad del cortometraje, tal como evidencia *Pecera* (Carlos Bouvier, 2011), rotunda mirada sobre el tráfico del empleo a cargo, paradójicamente, de una ETT; o en las formas de venganza que proponen *Prescindibles* (Joan Álvarez Lladós,

2013) y *El corredor* (José Luis Montesinos, 2014), aunque siempre haciendo depender su eficacia del giro final de la trama, siendo sin embargo mucho más pertinentes que la inane exageración de *Democracia* (Borja Cobeaga, 2013) o las condiciones impuestas para mantener el puesto de trabajo al protagonista de *Tupper* (Ángel Manzano, 2014). De la inferencia de la notificación del despido en las relaciones de amistad o familiares dan cuenta *Somos amigos* (Carlos Solano, 2014) y *Al otro lado del escritorio* (Néstor López, 2017).



Fotograma de *El principio de Arquímedes*.

En pocos episodios de la ficción laboral aparece la labor sindical: acaso en el filme de Gerardo Herrero, a diferencia de lo que ocurre en las propuestas militantes no ficcionales. Incluso se proponen formas más extemporáneas de lucha en clave de comedia, caso de *¡Resiste!* (Alberto Gorritiberea, 2007), donde los dos treintañeros protagonistas, tras dos años de huelga y ante el peligro de deslocalización de su empresa, se lanzan a llevar su protesta a una etapa del Tour de Francia.

Otra área temática viene dada por las consecuencias de la presencia de la mujer en el trabajo, más allá del ámbito doméstico: en realidad es falso plantearlo como una ‘incorporación’, pues las mujeres del campesinado y el proletariado siempre trabajaron, fuese en el campo o en la fábrica, además de como ‘amas de casa’, ocupación exclusiva solo en la clase media; ahora, de lo que se trata es de plantear los viejos problemas irresolutos o los derivados de las nuevas condiciones de trabajo. A modo de ejemplario podemos alegar trabajos más o menos insólitos: las prostitutas de *Princesas* (Fernando León de Aranoa,

2005), las detectives de *Mataharis* (Iciar Bollain, 2007); las empleadas en una editorial de *Atlas de geografía humana* (Azucena Rodríguez, 2007); la protagonista de *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), que solo encuentra curro como peón de albañil; la limpiadora nocturna, que será la tabla de salvación del empresario en crisis de *Jefe* (Sergio Barrejón, 2018); etc. Ahora bien, en ciertas ocasiones se trata del trasvase a la mujer de funciones tradicionalmente protagonizadas por hombres (caso de *Mataharis* u *Os fenómenos*); en otros, la problemática laboral no está desligada de los tópicos que reafirman el carácter ‘femenino’ de los personajes principales: la dependencia amorosa (*Atlas de geografía humana*), las labores domésticas a las que se dedica en cuerpo y alma la protagonista de *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009), la difícil conciliación o compatibilidad con el trabajo fuera de casa (*Mataharis* o *El principio de Arquímedes*), la fisiología femenina, planteada crudamente en el corto *Absolutamente personal* (Julián Merino, 2014), etc. Claro que en algunos cortos –siempre más concisos en sus planteamientos que los largometrajes– no faltan las referencias a la discriminación en la selección de personal –*Pantalones* (Ana Martínez, 2001), *Recursos humanos* (Joan Álvarez Lladós, 2012) y *16 semanas* (Carlota Coronado, 2017)– o al acoso sexista: *Lo estipulado* (J. y K. Prada, 2011). Más optimista se ofrece *Nevando voy*, pues la entrada en la fábrica de dos empleadas enviadas desde una ETT cambiará el ambiente de trabajo.

En ocasiones se configura una variante de la ficción que podríamos denominar ‘thriller laboral’, con dos títulos interesantes: *La suerte dormida* (Ángeles González Sinde, 2003) y *La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016). El primero, gira en torno a un accidente laboral, aunque rápidamente deriva en la investigación de las causas y responsables y en el proceso judicial correspondiente; el segundo –basado en el caso de France Télécom– implica la elaboración del informe interno sobre el suicidio de tres empleados de una empresa multinacional, lo cual hace surgir los abusos de poder y las condiciones ambientales del trabajo. Característica común a ambos filmes es la identidad femenina de la encargada de la investigación.

Pero también debemos aludir a algunas propuestas más originales respecto a las tramas convencionales y la dramaturgia tradicional. Pensamos no tanto en la, en buena parte, fallida sátira de *Working Class* (Xavier Berraondo, 2005), con su denuncia de un falso documental sobre el último parado en España, como en títulos como el corto *Deus et machina* (Koldo Almandoz, 2012), que muestra la rutinaria y repetitiva puesta en marcha diaria de las máquinas de una fábrica; o *Vida extra* (Ramiro Ledo, 2013), donde –tras algunas referencias al pasado histórico y a una asamblea previa a la jornada de huelga– en un plano práctica-

mente único de cerca de una hora de duración nos presenta a cinco personajes entre sombras, discutiendo en un piso de Barcelona sobre su papel en la huelga general del 29 de septiembre de 2010; ello se convierte en un sobrio ensayo político que se aleja de la sobreexposición a las imágenes que hoy en día nos saturan para centrarse en la palabra y a través de ella debatir sobre las múltiples circunstancias que definían a nuestra sociedad en crisis. También en *La mano invisible* (David Macián, 2016), que solo coincide con el filme de Isadora Guardia en su título –aquí, bajo la obvia influencia de *Dogville* (Lars von Trier, 2003)–, sí filma el trabajo, aunque en base a otra forma de espectacularización muy distinta a la del cine convencional; se nos propone una especie de *reality show* contradictorio con las tesis de Adam Smith, donde ocho personas reclutadas mediante entrevistas a desempleados<sup>8</sup> ejercen durante días sus trabajos en una nave industrial ante unos espectadores apenas intuidos, al modo de una representación teatral, manifestando sus diversos perfiles, su progresiva deshumanización ante el incremento de los ritmos de producción y la creciente alienación derivada de las suspicacias y los temores ante la competencia de sus iguales. O todavía *Un trabajo y una película* (Xavier Martínez Soler, 2019), donde se suman el experimento filmico y la reflexión sobre la decadencia industrial, a través de la relación entre una nave industrial abandonada y el guardián que la vigila.



Fotograma de *La mano invisible*.

<sup>8</sup> Un albañil, un carnicero, una costurera, una teleoperadora, un camarero, un mozo, un mecánico, un informático y una limpiadora son el elenco, procedente de una novela homónima de Isaac Rosa. De hecho, ya Virginia García del Pino había dado la palabra a seis trabajadores dedicados a labores poco gratificantes (un matarife, un guardia civil, un enterrador, una *stripper*, un cuidador de cerdos y una desempleada) en el medimétraje *Lo que tú dices que soy* (2007), filmándolos en plano fijo frontal en el espacio de su actividad.

Más allá de las cuestiones tradicionales que las conflictivas relaciones laborales y el mundo del trabajo han inspirado al cine en general, es evidente que en el cine español contemporáneo el peso de la crisis financiera y su repercusión sobre todo en los jóvenes aspirantes a la incorporación al trabajo o en las víctimas de los procesos inherentes al nuevo capitalismo, bajo la forma de precariedad, temporalidad, reconversión, deslocalización, automatización, informatización, etc., han sido el fundamento de las tramas o, cuando menos, el trasfondo de diversos filmes, más allá o más acá del rigor y la voluntad de denuncia y movilización.

## Filmografía

### *Largometrajes*

- El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002)  
*Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002)  
*Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002)  
*200 km* (Discusión 14, 2003)  
*Diario de una becaria* (Josetxo San Mateo, 2003)  
*La mano invisible* (Isadora Guardia, 2003)  
*La suerte dormida* (Ángeles González Sinde, 2003)  
*Alzados del suelo* (Andrés Linares, 2004)  
*El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004)  
*El método* (Marcelo Piñeyro, 2005)  
*El taxista ful* (Jo Sol, 2005)  
*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)  
*Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2005)  
*Working Class* (Xavier Berraondo, 2005)  
*Resistencia* (Lucinda Torre, 2006)  
*Atlas de geografía humana* (Azucena Rodríguez, 2007)  
*Casual Day* (Max Lemcke, 2007)  
*El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007)  
*Mataharis* (Iciar Bollain, 2007)  
*¡Resiste!* (Alberto Gorritiberea, 2007)  
*Autonomía obrera* (Orsini Zegrí y Falconetti Peña, 2008)  
*Bienvenido a Farewell-Gutmann* (Xavi Puebla, 2008)  
*Nevando voy* (Maitena Muruzábal y Candela Figueira, 2008)  
*Ximeneiak* (Goizeder Urtasun, 2008)  
*La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009)

*Doli, doli, doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2010)  
*A puerta fría* (Xavi Puebla, 2012)  
*Nosotros* (Adolfo Dufour, 2012)  
*Seat. Sombras del progreso* (AA.VV., 2012)  
*Temporal* (José Luis López González, 2013)  
*Vida extra* (Ramiro Ledo, 2013)  
*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)  
*Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2014)  
*Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014)  
*Pieceras: trabajo extra-doméstico S.A.* (AA.VV., 2014)  
*ReMine, el último movimiento obrero* (Marcos M. Merino, 2014)  
*El método Grönholm* (Enric Folch, 2015)  
*Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015)  
*La mano invisible* (David Macián, 2016)  
*La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016)  
*Despido procedente* (Lucas Figueroa, 2017)  
*La revolta de les escales* (Salva Rodríguez y Roger Sabà, 2017)  
*Vigo 1972* (Roi Cagiao, 2017)  
*Cantares de una revolución* (Ramón Lluís Bande, 2018)  
*El entusiasmo* (Luis E. Herrero, 2018)  
*Hotel Explotación: Las Kellys* (Georgina Cisquella, 2018)  
*Jefe* (Sergio Barrejón, 2018)  
*La entrevista* (Maxi Velloso, 2018)  
*La siguiente ola* (Luis Calero, 2018)  
*Lo posible y lo necesario* (Adolfo Dufour, 2018)  
*El trabajo o a quién le pertenece el mundo* (Elisa Cepedal, 2019)  
*Un trabajo y una película* (Xavier Martínez Soler, 2019)  
*El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020)  
*Nación* (Margarita Ledo, 2020)

### **Cortometrajes**

*Pantalones* (Ana Martínez, 2001)  
*Lo que tú dices que soy* (Virginia García del Pino, 2007)  
*Lo estipulado* (J. y K. Prada, 2011)  
*Pecera* (Carlos Bouvier, 2011)  
*Deus et machina* (Koldo Almandoz, 2012)  
*Koala* (Daniel Remón, 2012)  
*La entrevista* (Daniel Ortiz Díaz y Javier Díaz, 2012)

*Recursos humanos* (Joan Álvarez Lladós, 2012)  
*Democracia* (Borja Cobeaga, 2013)  
*Prescindibles* (Joan Álvarez Lladós, 2013)  
*Absolutamente personal* (Julián Merino, 2014)  
*El corredor* (José Luis Montesinos, 2014)  
*En el castillo* (Franco Lorenzana, 2014)  
*La cosa está muy mal* (Francisco J. Pena, 2014)  
*Nada S.A.* (Albert Pintó y Caye Casas, 2014)  
*Somos amigos* (Carlos Solano, 2014)  
*Tupper* (Ángel Manzano, 2014)  
*Artificial* (David Pérez Sañudo, 2015)  
*Desde el puesto de trabajo* (Jgguerra, 2015)  
*Selección de personal* (Raúl Guiú, 2015)  
*Looking for Work* (Bora Barroso, 2016)  
*Media jornada* (Jeromín Cantero, 2016)  
*Una entrevista peculiar* (David González, 2016)  
*16 semanas* (Carlota Coronado, 2017)  
*Al otro lado del escritorio* (Néstor López, 2017)  
*Blown Away* (Sadie Duarte, 2017)  
*El vals del autónomo* (Alberto Utrera, 2017)  
*Tiempos muertos* (David Pérez Sañudo, 2017)  
*Zanahorio* (Borja Cobeaga, 2017)  
*Enemigos* (David Muñoz, 2018)  
*La entrevista* (Marc Gassió, 2018)  
*Eventual o a la calle* (Óscar Eguía, 2019)  
*La libreta de Sebastián* (Manel Vinuesa, 2019)

## Bibliografía

- Angulo, J. (2006). La mirada poliédrica de Joaquín Jordá. *Nosferatu. Revista de cine*, 52, 11-30.
- Benavente, F. (2012). Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: en busca de los gestos radicales perdidos. *Hispanic Review*, 80(4), 607-629.
- Campillo, J. P. (2019). El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú y 200 km*. *Punto CUNorte*, 5(8), 97-128.
- Català, J. M. y Cerdán J. (2007). Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(1), 6-25.

- De la Fuente Soler, M. (2016). Mi trabajo consiste en buscar brechas. Diálogo con Pere Joan Ventura. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 87-96.
- Gómez Vaquero, L. (2012). *Las voces del cambio*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Guardia, I. (2006). El documental como poética de la realidad: el caso Sintel. En V. Tortosa (Ed.). *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del S.XXI*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (2011a). *El Documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*. Berlín: Ed. Académica Española.
- (2011b). El documental de intervención y la representación de las emociones. *Resistencia*, un caso en conflicto. *Versión*, 26, 193-218.
- Herederó, C. y Fernández, J. (Eds.) (2014). *De los Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*. San Sebastián: Donostia Kultura-Euskadiko Filmategia.
- Liberia, I. (2012). Joaquim Jordà y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato. *Revista Comunicación*, 10(1), 371-386.
- Lombardo, M. (2008). Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 kms. *Revista de Cine Frame*, 2.
- Monterde, J. E. (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el Cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- (2001). ¿España va bien? La temática sociolaboral en el cine español. *Sociología del Trabajo*, 43, 119-137.
- Pérez Romero, E. y González Fierro, J. M. (2011). *La lucha obrera en el cine*. Madrid: Arkadín.
- Quintana, À. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 10-31.
- Revert, J. (2016). El documental en España: espacios de lo político. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 97-116.
- Rúa, C. y Guardia I. (2015). Cautivos y desarmados: representaciones de la clase obrera en el cine documental en España (1976-2014). *Actas del IV Congreso Internacional de Historia del Cine*, Centre d'Investigacions Film-Història, 397-434.
- Ruiz Castillo, M. y Escribano, J. (2007). *La huelga y el cine: escenas del conflicto social*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Sánchez Noriega, J. L. (1996). *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Madrid: Nossa y Jara Editores.
- Sierra Caballero, F. (2009). Medios de comunicación y movimiento obrero. *Redes. com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, 5, 173-174.

## 4. Crónicas de desempleo, supervivencia y exclusión social

MARTA PIÑOL LLORET  
Universitat de Barcelona

### 1. La evolución del desempleo en España

El desempleo ha sido una de las principales preocupaciones de los españoles en los últimos años, especialmente a causa del triste panorama resultante de la crisis económica de 2008. Para poder valorar cuál es la imagen que de esta problemática ha ofrecido la cinematografía española desde los años noventa, es preciso atender al contexto histórico y comprender cuál ha sido la evolución del desempleo desde los años setenta y ochenta, pues es la única manera de poder entender el porqué de la gravedad de esta situación en las posteriores derivas económicas y qué está reflejando, de todo ello, el cine contemporáneo.

En este sentido, y aunque parezca que nos remontamos a mucho tiempo atrás, es preciso aludir al hecho de que, tras la Segunda Guerra Mundial, las economías europeas vivieron un fuerte crecimiento y, a pesar de que la economía española empezó tarde, el Plan de Estabilización de 1959 permitió una mejora económica gracias al recorte del gasto público, a la reducción de la participación del Estado en la economía y al fomento de la industrialización de las empresas. Todo ello tuvo como consecuencia que se creara empleo y que las tasas de inflación se mantuvieran más o menos bajas, generándose un crecimiento en los años 1960-1974, acercándose a la situación de otras potencias europeas. Se impuso la modernización, pero también la industrialización, a la vez que el desempleo fue muy bajo, en parte a causa de los escasos costes

salariales de las empresas y de los seguros sociales, mientras que se potenciaron los incentivos laborales. Con todo, se estimuló la creación de nuevos puestos de trabajo y la productividad experimentó un crecimiento sostenible, pues los costes financieros eran moderados y, en cambio, la mano de obra era económica. No obstante, a mediados de los sesenta los costes laborales y los salarios empezaron a aumentar a causa tanto de la demanda de trabajo como de las tensiones entre los trabajadores y las empresas. En la Transición, a pesar de que se buscaba una situación estable y poco conflictiva, los costes laborales siguieron subiendo y la demanda se había estancado, produciéndose una cuña salarial muy notable, a causa de las retenciones, las cotizaciones sociales y los tipos de impuestos sobre la renta.

No obstante, el panorama se agravó en 1973 a raíz de la crisis del petróleo, con el aumento del precio de la energía y de las materias primas, que se añadió a la subida de los costes de trabajo y derivó en una reducción de la demanda agregada, en un aumento del desempleo y de la inflación; una situación a la que tenemos que añadir el crecimiento del déficit público a partir de 1976. Instaurar políticas de protección social y reducir la inflación gracias a una moderación salarial son medidas que advertimos en la reforma económica que se materializó en 1977 en los Pactos de la Moncloa. Asimismo, se trató de articular una legislación que encajara con los planteamientos de la Constitución de 1978 y también se puso en marcha una política monetaria bastante restrictiva, al lado de una política fiscal de corte expansivo que disminuyó los impuestos y aumentó el gasto público. Paulatinamente, el contexto económico mejoró en la década de los ochenta, pero todavía el desempleo era elevado y la creación de puestos de empleo era baja, y ahí se materializaron los contratos temporales, aumentando los salarios de los trabajadores de larga duración. También en este contexto, y concretamente en 1985, debemos pensar en las medidas que supuso la creación del paquete Boyer, y a partir de 1986 España entró a formar parte de la CEE (Comunidad Económica Europea). Con todo, parecía que la situación económica mejoraba y creció el PIB, bajando tanto el desempleo como la inflación y la deuda pública. A pesar de ello, debemos tener presente que, desde mediados de los años ochenta, el mercado español ha tendido a la precarización y los contratos temporales han contribuido a ello (Toharia 2005; Carrasquer y Torns 2007).

La bonanza cesó en 1992, tras la Guerra del Golfo, a causa del precio del petróleo, y el país entró en una profunda recesión. Empezaba a instalarse cierta decepción social y el cine dio buena cuenta de ello (Sánchez Noriega 2019). Sin embargo, también en 1992 se firmó el Tratado de Maastrich, pieza

fundacional de la Unión Europea, con el objetivo de controlar el déficit público y la inflación, cediendo un gran protagonismo a los Bancos Centrales Europeos en el diseño y gestión de la política monetaria, que volvió a ser expansiva y en 1993 se redujeron los tipos de interés. En este contexto aumentó muchísimo el desempleo, sobre todo entre 1991 y 1994, pero a partir de este año la mejora fue importante y rápida, y ya en 1995 el panorama era mucho más estable y creció la demanda de vivienda. A partir de ahí, la situación fue mejorando e incluso España abandonó su tradición de país emisor de emigrantes para devenir destino de contingentes de inmigrantes. Todo cambió a partir de 2008 por el azote de la crisis mundial. Pero antes de llegar a esta crisis, debemos pensar en las causas que motivaron el crecimiento que se produjo desde 2001 hasta 2006 y, en ese sentido, es necesario aludir a un considerable crecimiento de la construcción, lo que supuso aumentar el trabajo no cualificado, pero también reducir los tipos de interés producidos en España *a posteriori* de la incorporación a la UE y la liberalización del sector servicios.

La construcción, sin duda, jugó un rol esencial, y debemos pensar también en la relevancia del mercado hipotecario y la expansión del crédito bancario, todo ello en la base de la burbuja inmobiliaria. De hecho, si la reciente crisis mundial ha tenido un impacto tan fuerte en nuestro país, se debe en parte al rol importantísimo que tiene el sector de la construcción en el PIB y a la burbuja inmobiliaria, aunque también fue considerable la baja productividad e innovación. Hay otros argumentos relevantes, como la volatilidad que preside el empleo en España y que tiene que ver con la estructura productiva del país (Rocha 2012; Sánchez 2009; Torrejón 2012). Así, el anterior crecimiento económico se basó en sectores con bajo nivel de productividad e innovación, creándose muchos empleos que requerían una baja cualificación y en los que los contratos temporales eran lo más habitual. Tampoco ayudó, claro está, el querer lograr la competitividad mediante la reducción de costes y trabajadores (Rocha 2012). Ya a finales de 2007 comenzaron a evidenciarse las primeras señales de la desaceleración de la economía internacional y en España empezó el retroceso continuado de empleo.

Así las cosas, entre 2008 y 2010 en España se produjo un sustancial aumento del paro, llegando a tener una de las tasas más elevadas de la Unión Europea. Además, en 2011 la prima de riesgo alcanzó los 416 puntos, motivando la necesidad de un rescate económico que implicó que se pusieran en marcha reformas que incidieron en el problema del desempleo, concretándose en la reforma laboral de 2012. No obstante, en 2013 el panorama todavía era muy complicado y no empezó a bajar el desempleo hasta 2014. Por otra parte, podemos distinguir dos etapas en esta crisis: la del primer trienio (2007-2009), que es la conse-

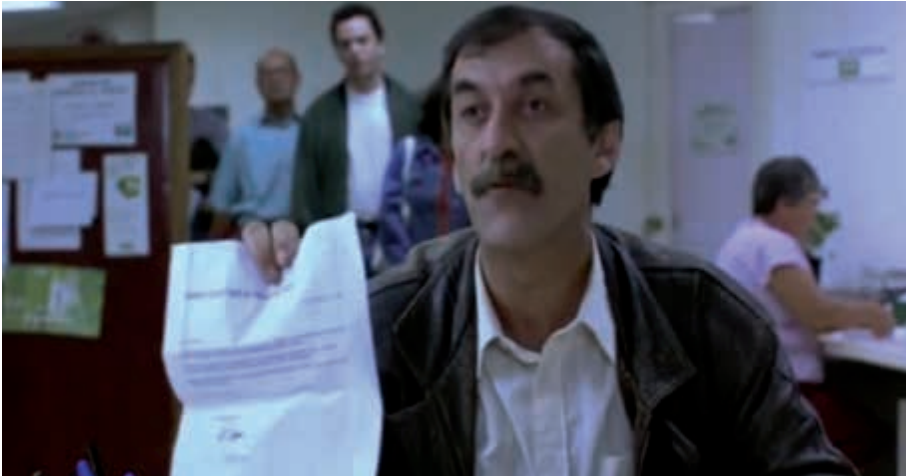
cuencia del endeudamiento privado relacionado con el desarrollo inmobiliario masivo, y la del segundo (2010-2012), que emana del endeudamiento público causado por la recesión derivada de la puesta en marcha de una política neoliberal de austeridad fiscal por parte de la Unión Europea.

De hecho, según datos de la EPA (Encuesta de Población Activa), la tasa de paro española pasó de un 8,26% de la población activa en 2007 a un 21% (4.791.400 personas) en marzo de 2016, mientras que en el primer semestre de 2012 la cifra era del 24,44% y en el último de 2014 de un 23,7% (5.457.600 personas). Así las cosas, es cierto que hay una reducción del desempleo, aunque sea sutil, si bien el volumen de paro registrado al final de 2015 es parecido al del verano de 2011 (4.120.000 desempleados) (Aguado y Hernández 2016, 5). La gravedad de la situación es evidente y, como bien señala Fernando Rocha, entre 2008 y 2012 se perdieron casi 3,3 millones de empleos, se crearon 274.000 nuevos puestos de trabajo y hubo un saldo negativo de 3 millones al final del periodo (Rocha 2012). Además, a diferencia de lo que sucedió anteriormente, ahora el paro también ha afectado de manera estimable a personas con una buena formación económica y también ha dejado a los jóvenes en una situación de gran precariedad y falta de oportunidades.

## 2. Vuelva usted mañana (o ni vuelva)

Con el objetivo de analizar cómo el cine contemporáneo español ha representado el desempleo, la pobreza y la exclusión social, tras ver un corpus sustantivo de películas cuyo argumento gira en torno a estos temas, hemos advertido la existencia de una serie de asuntos que son sustanciales y que van apareciendo en varias de ellas. En ese sentido, empezaremos por considerar la falta de trabajo y de oportunidades laborales. Esta cuestión constituye la espina dorsal de las películas *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997) y *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), dos títulos que apuestan por la vía de un cierto realismo. En cuanto a la primera, se trata de una obra dirigida por el argentino Enrique Gabriel, guionista, director y productor que ya se había ocupado de temas de realidad social en largometrajes como *Krapatchouk, al este del desdén* (1992) o *Las huellas borradas* (1999), pues en el primero trataba la inmigración y en el segundo el llamado éxodo rural en Castilla, así como en 2011 dirigió *Vidas pequeñas*, una pieza centrada en la crisis económica. Pues bien, en la película que nos concierne también aborda la inmigración y la xenofobia, pero su tema clave es el desempleo. De este modo, podemos afirmar que es un largometraje pione-

ro en el cine español de los noventa a la hora de abordar de manera frontal esta cuestión, proponiendo una visión detallada, en la que trata múltiples aspectos, si bien desde un cierto humor o, por lo menos, amabilidad. Por ello, lo podemos relacionar con otros títulos que consideraremos, como *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999) o *Los lunes al sol*. Y así es porque la película evidencia el desespero del protagonista, Juan, un vasco que vive en una zona industrial y que es electricista. Se va a Madrid una temporada con el objetivo de encontrar trabajo, aunque no lo logra. De ahí que la propuesta lo muestre mediante situaciones como las siguientes: repetidos planos de detalle del teléfono que cuelga el protagonista en una cabina mientras pregunta por trabajos, su búsqueda a través del diario, o incluso en la televisión aparece gente que ofrece su candidatura para encontrar empleo. Asimismo presenta lugares clave, como la oficina de empleo en la que Juan protagoniza un altercado: se queja porque la semana anterior aceptaron su expediente de empleo y no ha supuesto nada, y la mujer que le atiende se ve obligada a puntualizar que eso no implica que su situación laboral haya cambiado. Eso desespera a Juan, quien dice que él es un simple electricista, aunque el número uno en su oficio, y alude a su orgullo, así como al derecho de tener un trabajo y una vida digna, añadiendo lo siguiente: «Que no me lo invento, señora, que lo dice la Constitución. Miren ¿sabe qué les digo? que se metan la Constitución por el culo». Son muchos los filmes en los que aparece esta vinculación entre el trabajo y la dignidad, pero además nos parece significativo que se aluda a la Carta Magna, pues concretamente remite al título I, capítulo II, artículo 35.



Fotograma de *En la puta calle*.

Como hemos mencionado anteriormente, al comienzo del nuevo régimen constitucional se produjeron varias reformas del mercado laboral en los años 1984, 1992 y 1994, periodo en el que se instauraron los contratos temporales, pero también se ampliaron las causas de despido. A partir de 1989 el paro se incrementó, aunque a partir de 1995 se creó empleo, así como en 1997 tuvo lugar una importante reforma laboral, y debemos pensar el rol que juega en este periodo el acceso de las mujeres al mercado laboral y el incremento de la población inmigrante. Por todo ello, el filme, sin duda, refleja ambas cosas. Y las dos molestan al protagonista: le disgusta que su mujer trabaje, tal como se lo dice por teléfono al afirmar que ella piensa que él es «una mierda», y en múltiples diálogos evidencia su xenofobia. Esta cuestión se articula a partir de un personaje sustancial en términos argumentales: Andy, un cubano que en realidad se llama Miguel González, quien usa el pasaporte de un primo suyo porque ya le deportaron una vez y tiene prohibida la entrada al país. Este trabaja en un bar y se presenta como un hombre risueño, amable, soñador y hartó optimista en comparación con Juan.

Por lo que concierne a la ideología y prejuicios del protagonista, sobresale especialmente un diálogo que mantiene con Andy y con otra cubana que trabaja al servicio de unos señores, en el marco del cual sostiene que solo él, en tanto español, tiene derecho a quejarse de la falta de empleo, pues los inmigrantes han venido porque se morían de hambre en sus respectivos países y le deben un respeto al lugar que les acoge. Además, en cuanto al trabajo, afirma lo siguiente: «Pilláis el poco trabajo que hay, no dais ni golpe, vivís del cuento, y encima todo os parece mal, os quejáis de todo... ¡haberos quedado en la selva, hostia!».

La culpabilización de los inmigrantes como causantes de la falta de empleo de los españoles no tiene ninguna lógica, pues realmente los inmigrantes, a causa de que ocupaban trabajos que exigían una baja cualificación, sufrieron un desempleo muy elevado. Por otra parte, cabe decir que también los españoles fueron culpabilizados a menudo del desempleo cuando fueron ellos los emigrantes, una cuestión que también el cine de los países de acogida de la emigración española ha reflejado en varias ocasiones (Piñol Lloret 2017; 2020a). La película establece un puente con la anterior emigración española rumbo a América Latina: además de que a él le denominen gallego, la amiga de Andy, ante sus comentarios xenófobos, le espeta que bien que ellos también se fueron con una maleta rumbo a América Latina. Y, de hecho, si bien la cuestión de la inmigración en España se trató por vez

primera en la ficción española en *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), también ha habido varias propuestas que han establecido conexiones entre el pasado migratorio español y ese presente en el que la inmigración es sustancial, como es el caso de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) (Piñol Lloret 2017, 724-725; 2020a, 204-205). Pero la película que nos concierne es, en realidad, una oda a la amistad, aquella que nace entre Juan y Andy, y que contribuye a que el primero elimine sus prejuicios y comparta con el cubano su situación de precariedad, que los llevará incluso a vincularse con las drogas y, finalmente, Andy será deportado a su país y él conseguirá un trabajo en Teruel, montando naves para una factoría.

Más cruda, si bien no carente de cierto humor, es *Los lunes al sol*, a propósito de las consecuencias laborales que conllevó la crisis de la construcción naval de los años ochenta y que provocó el cierre de unos astilleros en los que trabajan los protagonistas –la película empieza con imágenes de una manifestación que derivó en cargas policiales–, pues fueron vendidos a una empresa coreana con el fin de darles un nuevo uso: dedicarlos al sector de las viviendas, ya que tienen una ubicación óptima al estar en primera línea de mar. El filme muestra el destino de algunos de los antiguos trabajadores, centrándose en un grupo de amigos que se reúnen en un bar. Algunos de ellos se enorgullecen de su lucha obrera gracias a una huelga con la que consiguieron una indemnización máxima de ocho millones de pesetas, mientras que otros firmaron un pacto y obtuvieron una indemnización mejor. Tres de los protagonistas –Santa, Lino y José– cruzan diariamente la ría de Vigo en busca de trabajo, mientras que Rico, con la indemnización, compró el bar en el que se reúnen y Amador es el más perjudicado de todos: es el mayor, está solo y bebe demasiado. Lino es el que más se esfuerza por conseguir un trabajo, aunque solo obtiene negativas en parte por la edad, pero también por su falta de preparación. Para parecer más joven, llega a teñirse el pelo y a vestirse con la ropa de su hijo, buscando ofertas laborales en los periódicos y en el Servicio Público de Empleo Estatal. Por otra parte, la mujer de José, Ana, también es un personaje relevante debido a la cuestión laboral: trabaja en una fábrica de conservas limpiando el pescado, un oficio tedioso, cansado y muy mal remunerado, en el que las mujeres tienen una presencia importante.

De hecho, se pone tanta atención en querer reflejar la realidad social de este grupo de personas que no es de extrañar que haya sido objeto de múltiples estudios que la han abordado desde varias perspectivas, como la sociológica y política (Lozano 2015), la jurídica (Ferreiro 2008), la pragmático-lin-

güística (García-Álvarez 2005; Liverani 2005) e incluso se ha analizado el impacto social que ha tenido en el colectivo de mayores de 45 años en desempleo (Amber y Domingo 2016). Asimismo, no podemos pasar por alto que la idea del filme le vino al realizador al leer en un periódico una noticia de una huelga de astilleros asturianos: empezó a indagar e incluso visitó durante unos meses a los obreros que habían quedado en paro, conversando sobre ello con estas personas. La idea, pues, lejos de querer ser un documental sobre su situación, se configuró como un guion que tuviera esta problemática de fondo.



Fotograma de *Los lunes al sol*.

Por otra parte, también se alude a la emigración, aunque en este caso como un sueño y no un proyecto real: Santa, el personaje interpretado por Javier Bardem, sueña con irse a Australia, país en el que proyecta su felicidad. En su cuadrilla de amigos hay un ruso, otro empleado en los astilleros que en su país estudió para ser astronauta. Además, resulta interesante la cuestión de solicitar una hipoteca, pues José, el personaje interpretado por Luis Tosar, pide una junto a su esposa, pero se siente humillado por el empleado del banco en la medida en que él no la puede avalar y no es el sujeto

activo. El desagrado, pues, de un hombre desempleado ante el hecho de que su esposa sí trabaje se revela aquí de nuevo, igual que sucedía en *En la puta calle*. También otro personaje evidencia la existencia de xenofobia; se trata de Rico, que aceptó la indemnización del astillero y llega a afirmar lo siguiente: «Trabajo hay, si hay para los de fuera hay para los de aquí. Y para los de fuera hay, ¿no?»). Una actitud muy distinta que la de los protagonistas, quienes hacen gala de la solidaridad obrera y del compañerismo afirmando que si cae uno caen todos porque ellos siempre han estado unidos. No obstante, Amador es quien pone la nota trágica en la película, pues se suicida. Así, podemos sostener que se trata de una obra de gran interés para nuestro estudio en la medida en que toda ella pivota en torno a la cuestión del desempleo, derivado del cierre del astillero; sin embargo, no podemos afirmar que la obra analice a fondo la causa, el porqué de esta situación. A este respecto, es oportuno recuperar la consideración que hizo Ángel Quintana sobre el cine español de este periodo, al que designó con el apelativo de «realismo tímido». Bajo esta denominación incluyó obras como *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *El Bola* (Archerio Mañas, 2000), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), *Héctor* (Gracia Querejeta, 2004), *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006), *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2005), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) o el título que nos ocupa, oponiéndolos a la posmodernidad y al pastiche que sostiene que predominó justo en la década anterior, mientras que ahora se quería reactivar un cierto sustrato social, si bien precisa lo siguiente:

[...] el realismo que ha emergido en el cine español no ha acabado de establecer un discurso político fuerte que planteara los problemas concretos del presente. Al abordar los problemas ha preferido investigar los síntomas, que establecer sus causas (Quintana 2008, 252).

Antes ya nos hemos referido al origen del filme y es interesante que Quintana sostenga que justamente no se quería capturar las verdades del mundo de los astilleros, sino que fueran estos el *background* de una historia sometida a las leyes establecidas del guion. Por ello, sostiene que se articula como una acumulación de casualidades entre los protagonistas hasta traicionar la realidad del mundo, diseñando unas tipologías de personajes para crear empatía y eliminando su posible complejidad. Así las cosas, estima que la obra es capaz

de tratar un tema crudo y, sin embargo, todo queda suavizado. En ese sentido, el espectador no siente que ha visto una realización sobre el problema del paro sino sobre la amistad de unos marginados que juntos superan las adversidades (Quintana 2005, 19). Sin lugar a dudas, podemos añadir a este mismo proceso y estrategia el filme que hemos comentado de Enrique Gabriel, pues si bien ambos tratan la cuestión que nos concierne, son propuestas amables que no ahondan en la raíz del problema.

### 3. A grandes males, grandes remedios

La desesperante situación del desempleo también ha dado lugar a que varias realizaciones hayan indagado, en clave de ficción, hasta dónde serían capaces de llegar sus protagonistas con tal de obtener un trabajo. En este sentido, hay tres películas que sobresalen al respecto, todas ellas en clave de comedia, especialmente la primera y la última citadas: *Se buscan fulmontis* (Alejandro Calvo-Sotelo, 1999), *Pídele cuentas al rey* y *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011). En la primera los protagonistas deciden convertirse en *gigolós* ante la imposibilidad de encontrar trabajo, en la segunda el personaje principal se va junto a su esposa y su hijo pequeño rumbo a Madrid para explicarle al rey la penosa situación en la que se encuentran, ya que han cerrado la mina en la que trabajaban todos los hombres de su pueblo, y en la última el protagonista quiere convertir su propia muerte en un espectáculo que le permita ganar el dinero que no ha conseguido a causa de que no tiene trabajo.

En cuanto a la formación o estudios de los protagonistas de estos filmes, cabe decir que en el caso de la propuesta dirigida por Alejandro Calvo-Sotelo hay mucha variedad, pues uno es pintor y tiene la FP, otro indica que casi acabó BUP –ambos crearon juntos una empresa de mudanzas–, otro es doctor en Filología Hispánica y la chica es licenciada en Ciencias de la Información. Todos viven en San Blas (Madrid) y el largometraje pone especial atención a esta cuestión, pues aparecen calles en concreto, de modo que sabemos que dos de ellos viven en la calle Siderurgia y en la calle Calderería, respectivamente. Es interesante que subraye repetidas veces que se trata de este distrito, pues San Blas-Canillejas ha sido tradicionalmente una zona obrera que en los años ochenta registró altas tasas de desempleo y problemas de drogadicción, si bien en los noventa se creó un gran parque de viviendas públicas. No obstante, el problema del paro ha sido acuciante en la zona, también en la última crisis económica, existiendo un importante movimiento vecinal (Barranco

2015). Un lugar que contrasta con el sitio en el que contratan a uno de ellos para ejercer de *gigoló* y que el filme sitúa en la Calle Manuel Montilla, es decir, en el elegante barrio de Chamartín.

Por otra parte, el largometraje dedica una especial atención al desempleo, de ahí que en una secuencia veamos a los protagonistas buscar trabajo en los anuncios de un banco, o que incluso se los muestre asistiendo a un proceso de contratación: van a un banco porque uno de ellos señala que los grupos bancarios son los causantes de la situación. Así, Felipe, que es el más crítico con la precariedad, sostiene que el paro no tiene nada de complejo y que si no hay trabajo es porque no interesa, pues si todo el mundo pudiera vivir de su oficio los bancos no tendrían a quién prestar dinero. Otro personaje también se queja de la falta de protesta, pues sostiene que en la medida en que la gente calla no hay trabajo, y como no hay trabajo, la gente no protesta. También en el filme aparece una agencia de trabajo temporal, que proporciona empleo a uno de los protagonistas en un supermercado, un puesto designado bajo el nombre de «controlador de valores en preventa». Esta cuestión conecta con otra comedia reciente: *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), pues denomina el oficio de un español que trabaja de basurero en Alemania como «técnico especializado en la gestión medioambiental de residuos».

Por otra parte, otro tema esencial de la película es que uno de los protagonistas es negro, concretamente el que es doctor en Filología Hispánica, y se refleja con crudeza la situación de xenofobia que le rodea. En ese sentido, es el que tiene una casa en peores condiciones: vive en una chabola, junto a su madre. En los muros de ésta, unos le han pintado esvásticas y la frase «*Ha trabajar a tu país*», y él ha escrito a continuación «Este es mi país y no tengo trabajo». Incluso le llegan a quemar la casa, al grito de «¡Vete a África, negro cabrón! ¡Vete a tu país!». Además, le piden la documentación en repetidas ocasiones y él mismo es consciente de que lo tiene más difícil para encontrar un empleo, lamentando no tener ni blancura, ni trabajo, ni dinero. Y eso que es un personaje que se presenta como alguien totalmente integrado (de hecho, nació en España, pues es hijo de un militar de Estados Unidos que estuvo aquí), pero ello no es óbice para que padezca el racismo. Su integración llega a tal punto que incluso uno de sus amigos se atreve a afirmar lo siguiente, a propósito de encontrar trabajo: «[...] Es que por arriba es imposible encontrar curro, y por abajo lo tienen todo pillado los negros y los marroquíes. Yo no soy racista, lo que pasa es que esta gente se puede ir a su país a buscar trabajo y no estar quitándonos el curro a los españoles». Cuando Felipe le dice que él es negro y tampoco tiene empleo, su amigo le responde: «Tú qué vas a ser

negro. Quiero decir, que sí eres negro pero...». Así las cosas, como bien señalan José Manuel Maroto y Teresa María Ortega, es tal su integración con los amigos que incluso su negritud le es negada en detrimento de otros colectivos de afroafricanos (Maroto y Ortega 2008, 580). Y, a pesar del sentido del humor, también es demoledor cuando uno que les ofrece trabajo le indica a la joven que el acoso sexual no es motivo para dejar un empleo, de la misma manera que afirma que ya hace tiempo que trabajar ha dejado de ser un derecho, pues ahora un puesto de trabajo es un artículo de lujo.

*Pídele cuentas al rey* comparte con *Los lunes al sol* la atención que se concede a la solidaridad y al compañerismo –aunque no se pasa por alto un desacuerdo con el líder sindical–, en este caso a propósito del cierre de una mina asturiana, e incluye también imágenes de duros enfrentamientos con la policía. Además, se considera la idea de la emigración interior –por otra parte, muy presente en el cine tardofranquista (Huerta Floriano y Pérez Morán 2013)–, pues el padre del protagonista era un extremeño que se fue a la mina de la Mosquitera (Asturias) a trabajar y se destaca que en 1962 se dirigió a Madrid a dar la cara, mientras que ahora todos callan.



Fotograma de *Pídele cuentas al rey*.

No podemos pasar por alto que el propio Quirós, asturiano, ya había dirigido un documental sobre las viudas de mineros: *Solas en la tierra* (1998). Volvamos al filme que nos ocupa: Fidel, el personaje principal, teme que a

los cuarenta y cuatro años le echen a la calle, jubilado, aunque se señala que otros prefieren indemnizaciones, prejubilaciones o subsidios ante la dureza de la labor minera. Pero Fidel se preocupa por el futuro que les aguarda a sus hijos, si tienen que vivir en un sitio donde no hay industria, ni campo. Y, al igual que el protagonista de *En la puta calle*, también menciona que según la Constitución tiene el derecho a trabajar y por ello alguien le tiene que dar cuentas. Así, junto a su mujer y uno de sus dos hijos se dirige andando a Madrid, y lleva un cartel que reza lo siguiente: «Majestad. Según la Constitución Española tengo derecho a trabajar. Exijo un trabajo».

La cuestión de los medios de comunicación, asunto clave en *La chispa de la vida*, también aparece aquí, pues a Fidel le hacen una entrevista en la televisión, aunque al final convierten lo que él quería contar, un discurso sobre el derecho a tener un trabajo digno, en una especie de excursión en familia y lo que se retransmite carece de cualquier contenido político o social.

Igual que en muchos casos a los que nos hemos referido, también se trata la inmigración, el racismo y la xenofobia en relación con el desempleo. En ese sentido, sobresale una secuencia en la cual la familia protagonista se encuentra a otra portuguesa, que también viaja con un niño pequeño, y el portugués le explica al español que han cerrado una mina, dejándole sin trabajo, y que la iniciativa que él lleva a cabo le gusta y se quiere unir a ellos. No obstante, el personaje principal no quiere que los acompañe porque teme perder protagonismo, y le dice que él se va a encontrar con su rey y Portugal carece de uno. Aquí precisamente emerge una cuestión ausente en los otros filmes y es la que tiene que ver con la identidad europea, pues el portugués señala que él también es europeo y tiene el mismo derecho a tener trabajo: «¿No dicen que todos los europeos tenemos los mismos derechos? Pues eso, yo también quiero ejercer mis derechos como tú» y, cuando Fidel le espeta que se marche a su país, él responde que también es su país porque es europeo. No obstante, más adelante la policía los para, y mientras la esposa de Fidel siente lástima porque se los llevan, el protagonista dice que seguro que ni siquiera tenían los papeles en regla.

Todavía es más importante el encuentro de Fidel con un árabe que carece de papeles y con el que él se identifica: le dice que ambos son dos padres buscando la comida de sus hijos cuando este le cuenta que se va a Holanda para conseguir trabajo. Y podemos establecer un paralelismo entre este largometraje y *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), una propuesta en la que el protagonista es un español de izquierdas que vive en Suiza y, a causa de un accidente laboral, pierde la memoria y se vuelve completamente racista,

si bien en España conoce a un africano con el que considera que comparte el sentimiento de no pertenecer a ningún sitio (Piñol Lloret 2020a, 197-204). En *Pídele cuentas al rey* tampoco falta la representación del odio y la violencia contra los inmigrantes, pues en un bar al que van el árabe y el protagonista se genera un alboroto porque quieren echar al extranjero y, al día siguiente, lo va a buscar la policía y Fidel se preocupa por si le deportan. Bien distinto es el destino del protagonista: finalmente logra su cometido y consigue que el rey le reciba.

Más amarga, por cuanto más irónica y retorcida, resulta *La chispa de la vida*, una ficción en torno al exitoso autor del eslogan que da título al filme, pensado para un anuncio de una empresa de refrescos de cola. Sin embargo, el que antaño fue un exitoso publicista, ahora no tiene ni trabajo ni dinero para pagar la hipoteca y está totalmente obsesionado con este tema, sintiéndose un fracasado. De hecho, el largometraje comienza con los nervios previos a lo que se supone que debe ser una entrevista de trabajo en una empresa de publicidad, aunque luego resulta que es la súplica del protagonista para que le den trabajo unos conocidos suyos, precisamente aquellos para los que él inventó el citado eslogan. No obstante, no lo logra y decide irse a Cartagena para reservar la habitación en la que pasó la luna de miel con su esposa, pero en el lugar donde antes estaba el hotel ahora aparece el Museo del Teatro Romano. Con muy mala suerte, una vez dentro, se aleja de la multitud y, a oscuras, va a parar a la zona del teatro, cayendo desde las alturas y clavándose en la cabeza una barra de hierro. A partir de aquí, todo el filme sucederá en este espacio, recordando en cierto sentido la inmovilidad y claustrofobia que definen *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), aunque todo él se orientará al tema del desempleo.

Así, el protagonista, desesperado porque lleva dos años cobrando el paro, con la casa hipotecada y con dinero para aguantar solo dos meses más, quiere convertir su trágico accidente en una excusa para vender la exclusiva en televisión, algo que horroriza a su esposa, que solo sufre deseando que sobreviva. Bajo esta trama argumental aparentemente simple, trasluce el egoísmo institucional de la directora del museo, que antepone los restos arqueológicos a una vida humana, o del alcalde, preocupado por si este incidente lastrará su vida política. La cuestión de la inmigración reaparece de nuevo, pues la mujer del protagonista es mexicana, y de hecho ella quería que se marcharan a su país, porque allí su esposo, con su currículum, habría tenido más oportunidades. La dignidad, el sentirse fracasado o la crítica a los bancos vuelve a presentarse de nuevo, pues él sostiene que por no haber pagado la hipoteca

dos meses le han tratado como si fuera un ladrón. Y se retrata como a unos completos desalmados a los representantes de los medios de televisión, quienes prefieren que muera para tener más beneficios. La esposa del protagonista tendrá que inventarse que sí que graban y venden la entrevista para que él se quede tranquilo, convirtiendo el accidente en un *show* mediático: este es el último deseo del personaje principal. La ausencia de trabajo, pues, lleva a soluciones drásticas y, en este caso, conduce prácticamente a la enajenación mental. No pasemos por alto que, a diferencia de los otros títulos considerados, aquí el que no tiene empleo es una persona con una sólida formación académica, algo que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que remite al desempleo fruto de la reciente crisis económica y, como hemos comentado, esta ha tenido un gran efecto no solo en personas con baja formación, tal como había sucedido en ocasiones anteriores.



Fotograma de *La chispa de la vida*.

Otra aproximación al desempleo une a toda una serie de propuestas ambientadas en la rivalidad presente en empresas multinacionales, sobresaliendo al respecto títulos como *Bienvenido a Farewell-Gutmann* (Xavi Puebla, 2008), *Despido procedente* (Lucas Figueroa, 2017) y *La entrevista* (Maxi Velloso, 2018). La última citada trata las malas prácticas que existen en algunas de aquellas y que suponen un calvario para el protagonista, mientras que el filme de Xavi Puebla contempla cuestiones que ya hemos destacado a propósito de *Se buscan fulmontis*, como es el acoso sexual o el abuso de poder masculino, o bien otra cuestión señalada anteriormente: la dificultad de encontrar trabajo a partir de cierta edad. *Despido procedente* tal vez sea el título

menos relevante para nuestro estudio en la medida en que la acción acontece en América Latina y el panorama del desempleo que muestra es el de otro país, aunque al protagonista le llaman gallego y, por tanto, es un español que trabaja en una multinacional. El largometraje expone la corrupción empresarial, así como alude al suicidio, al engaño y a la falta de escrúpulos por parte de altos cargos.

La desesperación por cobrar una paga extra aparece también en clave de humor negro en *Carmina y amén* (Paco León, 2014), en la que la protagonista decide no comunicar que su marido ha fallecido, ya que es sábado y prefiere esperar hasta el lunes para así poder conseguir ese dinero. No faltan alusiones a la corrupción, pues no en balde la cotorra de Carmina se llama Bárcenas, su dueña le pregunta qué ha hecho con los sobres y llama a la jaula del animal «prisión». La corrupción de miembros de la Familia Real también es citada en esta obra, pues se menciona a Urdangarín y a la infanta Cristina, así como la inmigración tiene su espacio, cuando al término de la realización la protagonista se va a cenar con un hombre senegalés que ha quedado con ella a cambio de dinero y poder costearse así la carrera de Medicina. Unos estudios que, se supone, deberían permitirle conseguir un buen trabajo.

Asimismo, una parte notable del cine reciente está ahondando en los efectos que la reciente crisis económica ha tenido sobre los jóvenes, sin duda uno de los colectivos más afectados por el desempleo. En ese sentido, títulos como *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), la ya citada *Perdiendo el norte* o el documental *En tierra extraña* (Icía Bollaín, 2014) exponen esta lamentable situación y plantean las difíciles decisiones que los afectados han tenido que tomar ante este panorama y que en algunos casos han supuesto iniciar aventuras migratorias. Pero es interesante señalar que, si bien lo plantean como una salida, no lo tratan como una solución.

#### 4. Pobreza y exclusión social

Los diversos filmes que hemos considerado evidencian las carencias económicas y, a veces, incluso la pobreza, pero hemos dejado para el final una aproximación a títulos que tratan directamente la exclusión social y la marginación. Articularemos este punto a partir de tres propuestas que contemplan muchos temas coincidentes: *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005), *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2008) y *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010).

Al margen de aspectos en común, la película que muestra la marginación más extrema es la de Ponce, pues aborda el tema de las personas que carecen de hogar y viven en la calle. Además, hay un hecho diferencial importante con respecto a todas las piezas que hemos citado: la protagonista es una mujer. Eso es interesante porque la condición femenina implica, en relación con el mundo del trabajo, una mayor vulnerabilidad. En esta ocasión, además, esta mujer sale de la cárcel y no tiene ni adónde ir, ni dinero. Solo se puede costear un día a la semana una pensión para poder asearse. Al igual que hemos visto en títulos como *Se buscan fulmontis* o *En la puta calle*, aquí también la protagonista trata de buscar trabajo mirando anuncios en la prensa, así como llama desde una cabina, pero no puede suministrar ninguna dirección ni teléfono para que le den una respuesta. Y en este ambiente marginal tiene mucho protagonismo la droga, pues ella vive en la calle junto a un amigo de su juventud, Rufo, que es adicto y tiene sida. También la droga aparece en *Biutiful*, filme que cuenta la historia de Uxbal, un hombre que morirá a causa de una enfermedad terminal, implicado en negocios sucios, mientras lucha por sobrevivir y cuidar a sus dos hijos pequeños. Su expareja tiene problemas con la droga, y él coordina a los inmigrantes que viven del llamado *top manta* en Barcelona, ejerciendo de intermediario entre los que falsifican y los que venden, y que en algunos casos trapichean con drogas.



Fotograma de *Biutiful*.

De hecho, ella es inmigrante latinoamericana, e incluso aparece la inmigración china en clave de tragedia: se presenta la explotación de unos chinos que falsifican productos, sobreviven encerrados en unos pocos metros cuadrados, en condiciones infrahumanas, y que terminarán todos muertos por culpa de la combustión de unas estufas. El propio cineasta cuenta que durante un año se adentró en el ambiente donde viven los africanos y los chinos en España y entrevistó a un centenar de ellos; además, afirma que todos los que participan en el largometraje han sido explotados en bodegas y que él mismo fue con la policía a dos redadas para atrapar a explotadores chinos, así como filmaron en esas localizaciones, muchas reales (Volpi 2010). En *Flores de luna* –realización de no ficción– también aparece, en dos direcciones, el tema migratorio: el documental se aproxima a la realidad social e histórica de El Pozo del Tío Raimundo, en el distrito madrileño de Puente de Vallecas, y considera la inmigración interior en su etapa fundacional y durante el franquismo, al igual que la presencia de la inmigración en la actualidad.

La propuesta evidencia la xenofobia que sienten algunos de sus habitantes hacia los ecuatorianos y rumanos, mientras varios culpabilizan a los gitanos de la introducción de las drogas en esta zona. Y, justamente, ya hemos mencionado que el tema de la droga es clave en estas obras, pero también en esta pieza se tratan cuestiones a las que antes nos hemos referido, pues a propósito de *Se buscan fulmontis* destacábamos que un personaje vivía en una chabola y, en este caso, el tema del barraquismo es una cuestión sustancial. En el terreno cinematográfico, resulta imposible no pensar en el largometraje *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), cuya acción transcurre justamente en El Pozo del Tío Raimundo, o también que el cine catalán ha reflejado esta tipología de viviendas, especialmente en propuestas realizadas al margen de la industria (Piñol Lloret 2016, 85-88), y sin duda es importante valorar qué imagen ha dado el cine español de los barrios marginales (López Juan 2008). Unos espacios, por otra parte, presentes en estas obras, aunque no siempre atendidos en términos diegéticos, sino que más bien funcionan como un telón de fondo y se consideran muy superficialmente.

De todos los largometrajes mencionados, el que más ahonda en la exclusión social es *15 días contigo*, pues indaga en la dureza de vivir en la calle, en el papel que juegan los comedores municipales –muestra uno regentado por monjas–, o en la dificultad de salir de esta situación cuando ya desde pequeño se vive en un entorno socialmente depauperado: la protagonista cuenta que su madre no sabe que ha estado en la cárcel, y explica que ha llegado a esta situación porque ha nacido en un barrio que denomina «chungo», no sabe quién

es su padre, su madre tiene relaciones con muchos hombres y ella empezó a robar como si nada. También el filme, al tratar el tema de la droga, considera el asesinato, pues Rufo mata a un camello, y evidencia que salir del consumo de estupefacientes es posible, pues un amigo de la protagonista lo ha conseguido, aunque desde luego es complicado. También incide sobre la cuestión laboral: una mujer empleada en una tienda y que siente simpatía hacia el personaje principal le dice que el trabajo está fatal, y la protagonista responde que todavía está peor para los que no tienen casa. Ella, de hecho, se gana la vida limpiando los cristales de los escaparates y no ve ninguna salida, como tampoco la tiene Rufo, quien termina muriendo una noche mientras duerme.

No obstante, esta idea de ausencia de mejora y ese cierto realismo que impera en el largometraje se ve truncado, de manera un tanto abrupta, al final del mismo: de repente, ella entabla una relación sentimental con un hombre que trabaja en un bar y, por consiguiente, su situación mejora. Por tanto, el filme termina de manera esperanzadora, pero esa mejora no se basa en una reforma institucional o política, sino que obedece únicamente a razones personales.



Fotograma de *15 días contigo*.

Y, si bien esta película se acerca a la situación que entraña vivir en la calle, *Biutiful*, en cambio, se aproxima a los bajos fondos de la urbe y a unas calles de la Ciudad Condal muy distintas de las que habitualmente muestran las instituciones oficiales y el turismo, y también trata la cuestión de la vivienda. El protagonista habita en un piso en unas condiciones bastante precarias, pero

se considera además la cuestión del desahucio a partir de unos personajes secundarios: uno de los que trabajan en el *top manta* vive con su mujer y su bebé en un piso en el que reside mucha gente, pero es detenido y lo llevan a un Centro de Internamiento para Extranjeros a la espera de ser deportado a Senegal. Ante esta situación, la mujer queda desprotegida e incluso sin hogar, pero el protagonista les deja su antiguo piso para que residan allí. Por tanto, la cuestión de la vivienda, la precariedad absoluta, el trabajar sin tener papeles, la explotación, la drogadicción o temas que no hemos destacado como la prostitución o incluso la corrupción social son asuntos remarcables en el largometraje.

Y ya para terminar, mencionemos de nuevo el caso de *Flores de luna*, pues tiene interés en tanto que acercamiento, desde la no ficción, a la historia de El Pozo del Tío Raimundo, aunque es importante tener presente que la obra pone mayor atención en el pasado de este enclave –desde su creación en los años veinte, pasando por el protagonismo del padre Llanos, la importancia del movimiento vecinal, la reclamación de viviendas ante el chabolismo y la relevancia que tuvo allí CC.OO.– a través del relato que teje la memoria oral de sus habitantes. Sin embargo, sí que se muestra a los jóvenes, se alude a las pocas actividades que se realizan en el barrio y se recogen declaraciones, como ya hemos comentado, que denotan animadversión hacia los inmigrantes. También en clave de no ficción debemos aludir a *El grupo* (Gustavo Vizoso, 2015), a propósito de cómo en 2014 nació una vocalía de parados en una asociación de vecinos de un barrio de Barcelona (Sant Antoni) para ayudar a encontrar trabajo a otras personas en esta misma situación.

## 5. Deficiencia en profundizaciones

¿Podemos afirmar que el cine de las últimas décadas se ha preocupado por mostrar el desempleo, la pobreza y la desigualdad social? La respuesta es que ciertamente han existido toda una serie de títulos que se han ocupado de estas cuestiones. Ahora bien, que exista tal deseo por reflejar estas problemáticas no implica que los filmes ahonden en las causas que las provocan o proyecten una mirada atenta a la situación económica, comprometida tanto en términos políticos como sociales. En este sentido, es sintomático que una cineasta como Cecilia Bartolomé, directora de una obra tan potente en términos ideológicos como es *Después de...* (Cecilia Bartolomé y Juan José Bartolomé,

1983), plantee su preferencia por obras como *En la puta calle* o *Pídele cuentas al rey*, y lamente que no tengan distribución, en detrimento de *Los lunes al sol*, afirmando de esta realización lo siguiente:

Yo soy una gran detractora de *Los lunes al sol*, porque los avatares de esos personajes no reflejan ninguna problemática del paro. La película debería empezar donde termina. Si hay películas que tienen un compromiso con el presente y con la realidad social, pero su vida en los cines es muy corta (Contreras de la Llave 2007, 43).

Asimismo, ya hemos visto que Ángel Quintana se refería a un realismo tímido en relación con el cine de finales de los años noventa, y por lo que concierne a las películas posteriores que han tratado las problemáticas de las que nos preocupamos, tal como hemos podido ver, o bien han seguido esta línea, o bien se han decantado más hacia la comedia. No obstante, sí que es cierto que un visionado en conjunto de todos estos títulos nos permite comprobar que hay toda una serie de temas como son la droga o la inmigración que están muy presentes en ellos y posibilitan, en su conjunto, tener un panorama coherente sobre la evolución del desempleo y del contexto social del Estado español. Tiempo habrá para ver si la crisis económica derivada del coronavirus recibirá una atención más pormenorizada por parte del cine. Por lo menos las causas dependerán menos de razones políticas o estructurales y, tal vez, no haya tantas reticencias a la hora de abordarlas. Tampoco podemos referirnos a un cine disidente que plantee de frente una crítica a la gestión gubernamental, si bien es cierto que estos títulos ponen de manifiesto cómo la degradación urbana o la situación de desempleo condiciona el devenir de los individuos. Por tanto, son obras útiles para aproximarnos a la realidad social, aunque no podamos encontrar en ellas la radicalidad o el compromiso propios de un cine de denuncia o militante. No obstante, sí que muestran dificultades del presente y reflejan el desempleo, sin duda uno de los problemas más relevantes de las últimas décadas, así como evidencian que esta situación puede conducir a casos de marginación, exclusión social y pobreza.

## Filmografía

*Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952)

*La cabina* (Antonio Mercero, 1972)

*Después de...* (Cecilia Bartolomé y Juan José Bartolomé, 1983)

*Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)  
*Krapatchouk, al este del desdén* (1992)  
*El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995)  
*En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997)  
*Solas en la tierra* (José Antonio Quirós, 1998)  
*Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)  
*Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999)  
*Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999)  
*Se buscan fulmontis* (Alejandro Calvo-Sotelo, 1999)  
*Solas* (Benito Zambrano, 1999)  
*El Bola* (Archerio Mañas, 2000)  
*Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002)  
*Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003)  
*Héctor* (Gracia Querejeta, 2004)  
*Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004)  
*7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005)  
*15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005)  
*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)  
*Volver* (Pedro Almodóvar, 2005)  
*AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006)  
*Bienvenido a Farewell-Gutmann* (Xavi Puebla, 2008)  
*Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2008)  
*Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010)  
*La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011)  
*Carmina y amén* (Paco León, 2014)  
*En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014)  
*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)  
*El grupo* (Gustavo Vizoso, 2015)  
*Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)  
*Despido procedente* (Lucas Figueroa, 2017)  
*La entrevista* (Maxi Velloso, 2018)

## Bibliografía

Aguado Hernández, J. A. (2016). Dos décadas de políticas activas de empleo y de desarrollo local: Evolución y relación con el mercado de trabajo y las opiniones ciudadanas. En AA.VV., *XII Congreso Español de Sociología. Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología* (pp. 1-33). Gijón: FES.

- Amber, D. y Domingo, J. (2016). *Los lunes al sol*. Retrato social de historias de vida silenciadas. *Cultura, lenguaje y representación*, 16, 21-36.
- Barranco, F. (9 de agosto de 2015). El verano en lucha de los parados de San Blas. *El Mundo*. Obtenido de <https://www.elmundo.es/madrid/2015/08/08/55c3a46ee2704ea5468b45c4.html>
- Carrasquer, P. y Torns, T. (2007). Cultura de la precariedad: conceptualización, pautas y dimensiones. Una aproximación desde la perspectiva de género. *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, 29, 139-156.
- Contreras de la Llave, N. (2007). Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria. Entrevista. *Quaderns de Cine: Cine i memoria històrica*, 3, 37-43.
- Ferreiro, C. (2008). *Los lunes al sol* y la explicación del derecho del trabajo. *Dereito*, 17(1), 91-105.
- García-Álvarez, A. (2005). Análisis pragmatolingüístico de *Los lunes al sol*. *Media and Communication Studies*, 60, 1-21.
- Huerta Floriano, M. A. y Pérez Morán, E. (2013). *El cine de barrio tardofranquista: Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Liverani, E. (2005). *Los lunes al sol*: apuntes para un análisis «pragmático-lingüístico». En AA.VV.: *AISPI, Actas XXIII* (pp. 291-312). Madrid: Centro Virtual Cervantes.
- López Juan, A. (2008). El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales. *Investigaciones Geográficas*, 47, 139-157.
- Lozano, M. J. (2015). *Los lunes al sol*: consecuencias perversas de la flexibilidad productiva. En A. Rodríguez (Ed.), *España en su cine: Aprendiendo sociología con películas españolas* (pp. 165-177). Madrid: Dykinson.
- Maroto Blanco, J. M. y Ortega López, T. M. (2018). La figura del negro a través de la gran pantalla. La entrada de España en la Unión Europea como punto de inflexión. *Historia y Comunicación Social*, 23(2), 567-583.
- Piñol Lloret, M. (2016). Els moviments migratoris en el cinema català: Identitats i processos d'integració. En A. Rodríguez (Coord.), *Identitats en conflicte en el cinema català* (pp. 75-96). Barcelona: Editorial UOC.
- (2017). *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Obtenido de <https://www.tdx.cat/handle/10803/430850#page=1>
- (2020a). *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*. Vitoria: Sans Soleil Ediciones.
- (2020b). *Europa como refugio. Reflejos filmicos de los exilios españoles (1939-2016)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

- Quintana, À. (2008). Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español. En P. Feenstra y H. Hermans (Dirs.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* (pp. 251-263). Ámsterdam, Nueva York: Rodopi.
- Quintana, À. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 10-31.
- Rocha, F. (2012). La crisis económica y sus efectos sobre el empleo en España. *Gaceta sindical: reflexión y debate*, 19, 67-90.
- Sánchez, A. (2009). Crisis y empleo: del mercado de trabajo al modelo económico. *Trabajo: Revista de las Asociación Estatal de Centros Universitarios de Relaciones Laborales y Ciencias del Trabajo*, 2, 17-47.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). De la utopía al desencanto del 92 en el cine español. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19(1), 13-27.
- Toharia, L. (2005). *El problema de la temporalidad en España: un diagnóstico*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Torrejón, M. (2012). El impacto de la crisis económica: ¿Qué es lo que hace a España diferente? En V. Davýdov y P. Yákovlev (Coords.), *España y Rusia frente a los desafíos de la crisis y el desarrollo innovador* (pp. 17-31). Moscú: Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.
- Volpi, J. (3 de diciembre de 2010): *Biutiful* habla de la conquista de España por los inmigrantes. *El País*. Obtenido de [https://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html)

## 5. Contra la desigualdad, violencia y discriminación de género

ANA CORBALÁN VÉLEZ  
University of Alabama

En el siglo XXI, la industria cinematográfica española ha producido una serie de películas cuya temática explora la desigualdad y la discriminación existente en relación al género o a la orientación sexual. Este corpus fílmico incita al espectador a reconocer la falta de equidad a través de un cine social, definido por Paul Begin como un subgénero que muestra explícitamente en la pantalla algunos problemas sociales y políticos para que su audiencia los identifique como auténticos (2008, 261). Según explica este crítico, mediante la utilización de una técnica aparentemente realista, la visualización del filme se percibe como más inmediata, fomentando un cambio en la sociedad al exponer claramente que estos males sociales no son tan solo imágenes ficticias. Al hacer hincapié en los aspectos conflictivos que afectan a la ciudadanía se construye una experiencia visual más inmediata que involucra al espectador e incita a la sociedad en su conjunto a tomar medidas (2008, 263).

Este capítulo parte de las respuestas cinematográficas a tres normas que han sido relevantes para la lucha por la igualdad genérica en el siglo XXI: la Ley Orgánica de Medidas de Protección contra la Violencia de Género (2004), la Ley por la que se modifica el código civil en materia de derecho a contraer matrimonio (2005) y la Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (2007). Tomando como referencia esta legislación, se reflexionará en las siguientes páginas sobre la correlación entre una serie de películas y su influencia en la nueva normativa. Aunque Begin reconoce que sería difícil proporcionar pruebas empíricas de que el cine social español es

parcialmente responsable de ciertas transformaciones sociales y de acciones gubernamentales, es obvio que estas películas ayudan a concienciar a su audiencia sobre las lacras de la sociedad (2008, 263). Es preciso enfatizar que tanto la representación de la desigualdad y discriminación genérica y sexual como los actos de resistencia y disidencia ante esta falta de equidad se visualizan frecuentemente en el corpus fílmico que ocupa el eje de este estudio. Por consiguiente, las siguientes páginas están clasificadas en tres secciones que se enfocan específicamente en muchos de los filmes que son aplicables a cada una de estas leyes.

## 1. Representación fílmica de la violencia de género

Pese a la gravedad que gira en torno a la violencia contra las mujeres, no fue hasta 1993 que la ONU consideró este asunto como una violación de los derechos humanos. En el contexto español, «la violencia de género es uno de los problemas más dramáticos y acuciantes que tiene que enfrentar la sociedad actual. En los últimos tiempos las víctimas han ido en aumento y las medidas legales y jurídicas, aunque del todo necesarias, no son suficientes para dar solución» (Bernárdez, García y González 2008, 11). Además, las agresiones sirven como garantía del control individual y social, aunque a su vez mantienen y perpetúan la jerarquía y la desigualdad genérica (Hatty 2000, 10). Michael Kaufman ha demostrado que los actos violentos contra las mujeres intentan reafirmar el supuesto poder masculino en el sistema genérico-sexual para ocultar la debilidad, artificialidad y precariedad de su masculinidad (1987, 17). Según indica, dada la fragilidad de la identidad masculina, la violencia es una de las expresiones del poder que el hombre ejerce contra las mujeres (1987, 22).

Para erradicar esta enfermedad social, en el año 2004 se promulgó la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, que se propuso:

actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre estas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia. (Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre, art. 1.1)

Este problema es muy complejo y se había considerado tradicionalmente parte del ámbito privado, pero gracias a esta Ley pudo hacerse visible y obtuvo un valor simbólico, político, social, público e ideológico. Es más, su objetivo fue resaltar «la responsabilidad colectiva por combatir una lacra social que, al golpear el cuerpo de las mujeres, golpea y veja, en última instancia, el cuerpo social de la nación española» (Bermúdez 2015, 148).

El tema de la violencia machista ha sido recurrente en varias producciones audiovisuales de las últimas décadas. Como indica Laura Teruel (s.f.), «el cine español se ha hecho eco de la repercusión política, mediática y social que la violencia de género tiene en la actualidad y le ha concedido un papel protagonista en las películas». De especial relevancia para este capítulo son tres largometrajes representativos de la crítica social: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001) y *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003). Los tres comparten un compromiso social de condena, concienciando a la población sobre la necesidad de erradicar este problema. Igualmente muestran las graves repercusiones sociales que se originan en la violencia psicológica, física y sexual contra las mujeres, y fueron decisivos para influir en la ciudadanía para que se aprobara la Ley en el año 2004. *Solas* fue una película muy galardonada y con buena recepción crítica. Recibió cinco Goyas y entre otros reconocimientos obtuvo el premio del Público del Festival de Berlín. La película retrata magistralmente el daño provocado por una sociedad machista y anquilosada en la tradición patriarcal más obsoleta. Como indica Laura Teruel:

A pesar del mayor impacto visual de los malos tratos físicos y sexuales que se le infringen al personaje que interpreta Ana Fernández, son los continuados menosprecios, falta de respeto e infravaloraciones que se infringe a la madre (María Galiana) los que, a pesar de no ser tan obvios, tienden a una total anulación de la personalidad de la mujer y parten de la consideración de su inferioridad de forma más continua e irresoluble (Teruel s.f.).

El momento de su estreno resultó muy acertado, y la pertinencia del tema hizo que fuese más atrayente para su audiencia, al formar parte de un movimiento más amplio de cine comprometido que se enfocaba en aquellas secciones de la sociedad que habían quedado excluidas del estado del bienestar (Wheeler 2012, 458). En contraposición a otras producciones que tratan principalmente los problemas de sus personajes individuales, esta película muestra que el machismo y el maltrato son consecuencias directas de la herencia

cultural (Wheeler 2012, 461). No obstante, pese a su intencionalidad crítica, la película no promueve la igualdad de género y fracasa en su lucha por la igualdad porque la madre que ha sido maltratada por su marido durante años muere de forma estoica, silenciosa y resignada, por lo que no se efectúa ningún tipo de justicia social (Zanzana 2010, 393).

Javier Balaguer adoptó patrones mucho más explícitos en torno a la violencia doméstica en *Solo mía* (2001). La representación gráfica en la pantalla del abuso físico y sexual provoca una reacción de repulsa en su audiencia, ejerciendo una concienciación colectiva para transformar a la sociedad. Sin embargo, el filme también resulta fallido en cierto modo porque no logra empoderar a la víctima del maltrato. Según Wheeler, *Solo mía* condena estas vejaciones, pero aunque localiza el origen del mal en un personaje monstruoso, este también representa un problema social que no está adecuadamente gestionado por el sistema judicial (2012, 467).



Fotograma de *Te doy mis ojos*.

Igualmente, *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003) fue galardonada con siete Goyas y obtuvo un éxito de taquilla de más de un millón de espectadores, convirtiéndose en una de las producciones audiovisuales de mayor referencia internacional. Su principal objetivo radica en denunciar la violencia de género y promover justicia social al mostrar el maltrato en una cinta comprometida que se estrenó unos meses antes de la promulgación de la Ley contra la Violencia de Género. Esta película se ha utilizado en numerosos proyectos comunitarios

y pedagógicos debido a que la directora «consigue huir de los estereotipos que suelen asociarse al tema de la violencia de género; y construye un filme valiente y comprometido, con el que pone su granito de arena en la lucha para erradicar una de las peores lacras sociales de nuestra época» (Cruzado 2009, 132). La narrativa comienza *in medias res* cuando Pilar huye de su casa con su hijo. A partir de ese momento, se desarrolla la situación específica de esta pareja y la audiencia descubre que Juan es una persona muy insegura que necesita agredir a su esposa para consolidar su poder sobre ella. Pese a ir a terapia, no consigue controlar su temperamento y finalmente, tras una escena humillante en la que él encierra a Pilar en el balcón completamente desnuda, la protagonista lo abandona. Al respecto, María Sánchez y Carlos Oliva ratifican que:

La película da a entender no solo las razones por las que una mujer es capaz de atravesar un infierno con la esperanza de volver a ver en el marido que ahora la maltrata al hombre de quien se enamoró y al que aún ama, sino, también, todo aquello que provoca en un varón, enamorado de su pareja, esa injustificable agresión. También muestra el entorno de la víctima: con una madre que consiente, una hermana que no entiende y un hijo que calla. (2016, 743).

Bollaín defiende la igualdad, evita presentar a la mujer como objeto y ofrece una puerta abierta a la esperanza cuando Pilar deja a Antonio, cerrando así el ciclo de violencia de forma definitiva. Wheeler afirma que la violencia de Antonio se contextualiza adecuadamente, pero no se justifica. De hecho, sus acciones resultan inaceptables y la audiencia aplaude a Pilar cuando decide ignorar sus amenazas de suicidio y lo abandona definitivamente en la última secuencia (2012, 473).

Otras películas menos estudiadas por la crítica también contribuyen a denunciar esta problemática, aunque su intencionalidad moral a veces pasa desapercibida, ya que los malos tratos no ocupan el eje central de la narrativa, sino un rol secundario. De hecho, solamente en algunas secuencias de estos largometrajes se muestran agresiones físicas, verbales, emocionales o sexuales contra sus personajes femeninos. Tal es el caso de *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2006), que fue un fenómeno de taquilla con más de un millón de espectadores. En la cinta se visualiza cómo Zulema, una prostituta dominicana, tiene que sufrir las vejaciones de un funcionario español que adopta el papel de antagonista al golpearla violentamente en varias ocasiones mientras la chantajea con la falsa promesa de conseguirle sus “papeles”. Igualmente, en

*Piedras* (Ramón Salazar, 2002), una de las cinco protagonistas muere asesinada por su pareja tras un intento fallido de liberación. Del mismo modo, en *Son de mar* (Bigas Luna, 2001) ocurre algo similar, puesto que el marido de la protagonista no reconoce su libertad afectiva ni sexual y termina matándola en una escena marcadamente climática. Otro episodio parecido se visualiza en *Palabras encadenadas* (Laura Mañá, 2003), ya que el largometraje utiliza una premisa argumental que en cierto modo justifica la violencia cuando la protagonista pone una denuncia falsa y su esposo la tortura por ello. En relación a esta temática, «la cinematografía española muestra la violencia psicológica como la causante de todas las demás agresiones, pero también es aquella que tiene más coartada narrativa para aparecer y la más difícil de reconocer» (Teruel). Igualmente, *Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001) y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) presentan imágenes gráficas que incluyen violaciones y abusos sexuales a sus protagonistas. Por un lado, el filme de Rebollo muestra una violación marital y un episodio de agresión física por parte del amante de la protagonista femenina. Por otro, el de Almodóvar aborda subrepticamente una serie de violaciones, secuestros y abuso físico, psicológico y sexual tanto del doctor Robert Ledgard como de su medio-hermano Zeca hacia Vera/Vicente, la víctima que lleva encerrada en su laboratorio seis años.

Para concluir esta sección, es preciso señalar que las producciones que muestran el universo de la violencia de género contribuyen a retratar una lacra social que también se está denunciando en los medios de comunicación, en los debates públicos y en los discursos políticos. Al respecto, este tipo de cine funciona como un espejo que refleja las lacras de la violencia de género y se propone concienciar a la audiencia para conseguir «una sociedad más libre, justa e igualitaria donde los malos tratos no sean una realidad» (Sánchez y Oliva 2016, 750). El reto continúa hasta que llegue el momento en el que las representaciones visuales estereotípicas y patriarcales de las mujeres cesen de dominar y distorsionarse en la pantalla y se produzcan más películas en las que el medio y el mensaje se combinen para crear una experiencia profundamente transformadora (Zanzana 2010, 398).

## 2. Discriminación debido a la orientación sexual

Con el objetivo de erradicar la discriminación basada en la orientación sexual contra el colectivo LGTBIQ se promulgó la Ley 13/2005 por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio:

La ley permite que el matrimonio sea celebrado entre personas del mismo o distinto sexo, con plenitud e igualdad de derechos y obligaciones cualquiera que sea su composición [...] en todos los ámbitos con independencia del sexo de los contrayentes; entre otros, tanto los referidos a derechos y prestaciones sociales como la posibilidad de ser parte en procedimientos de adopción [...] El establecimiento de un marco de realización personal que permita que aquellos que libremente adoptan una opción sexual y afectiva por personas de su mismo sexo puedan desarrollar su personalidad y sus derechos en condiciones de igualdad se ha convertido en exigencia de los ciudadanos de nuestro tiempo, una exigencia a la que esta ley trata de dar respuesta (Ley 13/2005, de 1 de julio, Preámbulo, II).

Gracias a esta ley, España se convirtió en el tercer país del mundo en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo, después de los Países Bajos en 2000 y Bélgica en 2003. Gracias a la ley del matrimonio gay (como se conoce popularmente), ha aumentado notablemente en el país la visibilidad de la homosexualidad y de la diversidad sexual. Por lo tanto, en el siglo XXI se han estrenado una serie de largometrajes que funcionan como catalizadores de la tolerancia social. Andrés Lema-Hincapié y Conxita Domènech indican que las películas de temática *queer* persisten como ruidos y silencios en un contexto sociocultural que condiciona la represión por parte de las prácticas heteronormativas impuestas por el sistema patriarcal (2020, 6). En realidad, estas películas ejercen un grito en el silencio y una reivindicación de otros tipos de sexualidades disidentes.

Si comenzamos este apartado explorando la representación del lesbianismo en el cine contemporáneo, Adrienne Rich ya denunció la heterosexualidad compulsiva en su artículo fundacional y subrayó que las mujeres lesbianas se encuentran atrapadas en un armario, prisioneras de una serie de ideas prescriptivas de lo ‘normal’, compartiendo el dolor y las limitaciones y sin suficientes referencias (1980, 657). Debido a esta situación de desigualdad, definió la existencia lésbica como la ruptura de un tabú y el rechazo de una forma de vida obligatoria. Es decir, es un modo de negarse a los preceptos impuestos por el patriarcado y un acto explícito de resistencia (1980, 649). No obstante, es preocupante la falta de referentes en España: «A pesar de que se hable cada vez más abiertamente sobre lesbianismo en el cine español y que las lesbianas ya pasen a ocupar tramas centrales en lugar de estar relegadas a papeles secundarios, son pocos los títulos que llegan al circuito comercial y, por ende, a un público más variopinto» (González 2011, 251).

Un reciente largometraje que explora la discriminación en base a la orientación sexual es *Carmen y Lola* (Arantxa Etxebarria, 2018). Nos encontramos

ante un *bildungsfilm*, o película de crecimiento, muy elogiada por la crítica que destaca el proceso de descubrimiento del deseo lésbico entre dos adolescentes gitanas que forman parte de una cultura extremadamente tradicional y patriarcal. El filme adopta patrones costumbristas que muestran retazos de las vidas de sus dos protagonistas, quienes se intentan rebelar contra las tradiciones más anquilosadas de su entorno. Carmen y Lola sufren una triple marginación: por ser mujeres, por ser gitanas y por ser lesbianas. Lola explica claramente la discriminación que siente en base a su género: «Odio ser mujer. Por ser mujer solamente puedo tener hijos, tener marido, tener casa *pa* fregar [...] Las gitanas por no tener no tenemos ni sueños». Esta cinta fue original e innovadora porque narraba un mundo desconocido para la audiencia, se adentraba en la vida cotidiana de una comunidad gitana y contaba con un reparto de actores no profesionales. Consiguió treinta y tres nominaciones en varios festivales, obteniendo once premios diferentes. Mediante una cámara en mano que provoca una sensación de inmediatez y movimiento y una iluminación muy natural que transmite un ambiente realista, Etxebarria consigue entrar en la vida cotidiana de una comunidad gitana de Madrid para representar la fuerte atracción lésbica que surge entre dos jóvenes, pese a que cuando su familia descubre este amor prohibido son repudiadas y expulsadas de su entorno. La fuerte presión cultural que tienen y la dificultad para ser aceptadas se refleja incluso en su iglesia cuando se intenta controlar a Lola para que se someta a terapia de conversión y se vuelva ‘normal’. La película ejerce un canto a la libertad y a la visibilidad del lesbianismo, sirviendo a su vez como referente que demuestra la necesidad de promover la diversidad sexual incluso dentro de una comunidad en la que la homosexualidad es un tema tabú. En realidad, el amor lésbico entre jóvenes permite ver e imaginar el romance más allá de la estructura narrativa de la mirada heterosexual (Driver 2007, 254).

Otra producción que acentúa este tipo de discriminación es *Elisa y Marcela* (Isabel Coixet, 2019). Basada en hechos reales que ocurrieron hace más de cien años, Coixet hace uso estético del blanco y negro para reconstruir la situación opresiva que vivieron las dos primeras mujeres que contrajeron matrimonio en España en 1901. El drama de Elisa y Marcela desarrolla una crónica de la exclusión que han sufrido las personas del colectivo LGTBIQ en nuestra sociedad. Como es sabido, la existencia lésbica ha sido omitida de la historia o catalogada como enfermedad, ya que la heterosexualidad se ha impuesto y mantenido por fuerza (Rich 1980, 648). Este filme muestra la resistencia a la heteronormatividad y destaca de qué forma Elisa tuvo que vestirse de hombre y cambiar su identidad para poder estar junto a su amada, a pesar de que ambas

sufrieron persecución, rechazo, encarcelamiento, ostracismo, pobreza y tuvieron que huir del país para poder sobrevivir. La adaptación que Coixet realiza de esta historia es excelente y subraya a la perfección las vicisitudes con las que se han enfrentado las mujeres lesbianas, quienes han sido, en palabras de Rich, aplastadas, invalidadas, ocultadas e invisibilizadas históricamente (1980, 632).



Fotograma de *Carmen y Lola*.

También se basa en el amor lésbico *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010); a diferencia de las dos películas mencionadas anteriormente, es más gráfica y utiliza una cámara estática que encuadra en plano de detalle los cuerpos desnudos y el acto sexual de sus protagonistas. En este sentido, «además de mostrar a la lesbiana como un ser sexuado, no la encarcela en un estereotipo» (González 2011, 232). Medem también logra internacionalizar y universalizar el amor lésbico, al centrar la diégesis del filme en la atracción intercultural que nace entre una joven española y una rusa en la escenografía de una ciudad internacional como Roma.

Como se puede observar, este tipo de largometrajes se alejan de las narrativas cinematográficas hegemónicas mediante su cuestionamiento y deconstrucción de la heteronormatividad impuesta por el sistema patriarcal, integrando otras identidades sexuales más complejas y matizadas que tradicionalmente han sido ignoradas en el cine. Almodóvar ha destacado por su flexibilidad en la presentación de relaciones afectivas disidentes de la normativa tradicional. De hecho, *Todo sobre mi madre* (1999) fue una cinta innovadora hace más de dos décadas porque normalizaba la transexualidad, un tema tradicionalmente silenciado en la industria cultural.



Fotograma de *Habitación en Roma*.

En relación con el cine reivindicativo de la homosexualidad masculina, es destacable *Krámpack* (Cesc Gay, 2000), que al igual que *Carmen y Lola*, pertenece al subgénero de cine *queer* de adolescentes. Timothy Shary plantea la necesidad de aceptar e integrar a personajes gays adolescentes en las películas comerciales para normalizar la diversidad sexual como una de las muchas cualidades que los jóvenes pueden encontrar en su camino hacia el mundo adulto (2002, 246). *Krámpack* explora el primer amor y cómo dos chicos de dieciséis años descubren su sexualidad aprovechando la libertad que experimentan durante las vacaciones de verano. Al mostrar el homoerotismo con una lente positiva, los protagonistas se definen por sus relaciones afectivas, sociales, emocionales y sexuales. De este modo, el filme presenta la atracción sexual entre dos chicos como una identidad perfectamente aceptable, aunque también muestra los conflictos con los que Dani y Nico se enfrentan para aceptar su sexualidad. Este largometraje fue decisivo para transformar la opinión pública de principios del milenio y concienciar a la población para que aceptara otras sexualidades y cambiara las leyes existentes. Es importante recordar que la película fue estrenada cinco años antes de la legalización del matrimonio gay en España, por lo que transmite a la perfección la lucha activa por los derechos y visibilidad de la comunidad LGTBIQ.

Otro filme influyente en su momento fue *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), cuyo estreno, tan solo un año antes de la promulgación de la Ley que nos ocupa, sirvió para reivindicar y normalizar la visibilidad gay al presentar la homosexualidad de forma natural ante un niño, que es el sobrino del protagonista y crece respetando, aceptando y entendiendo el ambiente en el que se mueve su tío.

De forma similar, *Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999) presenta los conflictos internos de un joven ante su imposibilidad de aceptar su deseo homoerótico, debatiéndose entre su amor hacia su esposa y su amor hacia otro hombre, sin ser capaz de conciliar su angustia existencial. La cinta muestra la hipocresía de una sociedad en la que había que casarse con una persona del sexo opuesto para mantener el estatus social y no sufrir discriminación en base a la orientación sexual. Igualmente, retrata el machismo con el que se maneja este personaje masculino cuando para salvar su matrimonio propone irse de Madrid (aunque eso suponga que su esposa deje su trabajo) y tener otro hijo (aunque ella rechace abiertamente esa opción).



Fotograma de *Segunda piel*.

Por su parte, en *Madre amadísima* (Pilar Tavora, 2010), el protagonista Alfredo ejerce una reflexión basada en *flashbacks* sobre su vida. Mediante esta técnica, la audiencia descubre su traumático pasado marcado por la violencia de su padre, la infelicidad de su madre y sobre todo, la soledad y discriminación que sufrió debido a su orientación sexual. Su voz, hablándole a la Virgen negra mientras la arregla para las procesiones de Semana Santa de Sevilla, critica una Andalucía anquilosada y plagada de prejuicios en la que el colectivo gay se ha visto oprimido y relegado a los márgenes. De hecho, Alfredo se lamenta de que «ningún hombre de mi vida ha *paseao* conmigo a la vista de los demás» y varios planos enfocan la mirada de asco o burla que otros personajes adoptan cuando lo ven junto a sus amigos gays. Incluso, cuando está haciendo el servicio militar, su principal función radica en limpiar letrinas, «para hacerlo un hombre».

En definitiva, estos ejemplos de largometrajes que reivindican la homosexualidad de forma positiva simbolizan la paulatina transformación que ha experimentado la sociedad española para modernizarse y finalmente lograr aceptar, integrar y valorar la diversidad sexual. Considerando que la legalización del matrimonio gay sucedió hace más de veinte años, podemos afirmar que este corpus cinematográfico ha ofrecido nuevas perspectivas que invitan a la visibilidad, evolución, integración, aceptación e inclusión de diferentes identidades sexuales en el siglo XXI.

### 3. Hacia una trayectoria fílmica en defensa de la igualdad de género

La Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres fue promulgada en 2007 para garantizar «el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, en particular mediante la eliminación de la discriminación de la mujer, sea cual fuere su circunstancia o condición, en cualesquiera de los ámbitos de la vida y, singularmente, en las esferas política, civil, laboral, económica, social y cultural». Sin embargo, numerosas películas siguen mostrando la discriminación que sufren las mujeres en muchas situaciones de su entorno.

De hecho, esta desigualdad es excesiva en relación a la temática de la prostitución femenina, ya que «en España hay un 52% de mujeres y los personajes femeninos en el cine son un 20%. Y la mayoría de prostituta [...] Estamos dando una visión sesgada» (Ordóñez 2017). Por ejemplo, *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2010) trata de unos hombres que abren un burdel, aprovechándose de la debilidad de varias mujeres que carecen de otras vías de escapatoria. La cinta muestra cómo todas ellas son consideradas objetos de intercambio carentes de cualquier valor moral o material. Cabezas utiliza una mirada intimista que filma una triste realidad social: la de la marginalidad de la prostitución a la que se ven forzadas unas mujeres que, debido a su degradación como objetos de transacción sexual, se convierten en seres invisibles ante el resto de la sociedad. Parrot y Cummings explican que el tráfico y la explotación sexual son productos de la oferta y demanda de mujeres y jóvenes marginalizadas que se usan para beneficio de y para los hombres (2008, 28). En esta línea discursiva, Kathleen Barry denuncia que mientras la esclavitud sexual femenina continúe siendo validada o ignorada culturalmente, esta pasará a ser una forma de esclavitud invisible que seguirá sin ser considerada una violación de los derechos humanos de la mujer (1981, 52).

La prostitución también constituye el eje central de *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005). En este largometraje se visibiliza un mundo estigmatizado: el de la discriminación, alienación y xenofobia que sufren las inmigrantes prostitutas. Aranoa ejerce una concienciación social para humanizarlas al enfatizar una relación de amistad entre una española y una dominicana, reclamando así un espacio inclusivo para las personas que habitan en los márgenes. De Lauretis ya planteó la dificultad de visualizar a las mujeres como sujetos activos en una cultura que las objetiviza, aprisiona y excluye (1984, 10). Al respecto, no solo se debe denunciar la opresión que sufren los personajes femeninos de las mujeres en el cine, sino que también hay que cuestionar el lenguaje y la construcción de la realidad para lograr una ruptura entre la ideología y el texto fílmico (Johnson 2000, 30). En este sentido, *La puerta abierta* (Marine Seresky, 2016) ejerce una reivindicación de la dignidad de las prostitutas, crea sentimientos de empatía en su audiencia y da visibilidad a un colectivo marginado y explotado en nuestra sociedad. Esto lo consigue al mostrar los problemas a los que se enfrentan diariamente, al entrar en la miseria del edificio en el que habitan, al incorporar en el eje de la narrativa a una niña inocente cuya madre muere de sobredosis, al reclamar la dignidad de las trabajadoras sexuales, y al representar la humanidad y agencia de un personaje transexual.

Junto a la prostitución, la lucha por la igualdad de género se percibe en muchos de los largometrajes de autoría femenina que componen el eje de este capítulo. Resulta necesario abrir espacios a las mujeres en una industria muy masculinizada en la que priman las dificultades para romper las barreras ideológicas, mediáticas y culturales (Cruzado 2009, 93). Respondiendo a esta necesidad, podemos destacar *El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008), que muestra la resistencia contestataria de unos personajes femeninos excluidos socialmente para reivindicar su protagonismo y su visibilidad. De Lauretis defiende un cine que se aleje del discurso oficial y que construya otros espacios y nuevas subjetividades, cuyos temas, encapsulados en la frase «lo personal es político», han sido explorados formalmente en el cine de mujeres de varias formas: a través de la disyunción de imagen y voz, la reelaboración de un espacio narrativo, la elaboración de estrategias que alteran las formas de representación tradicional (1987, 145). Como resultado, el cine feminista desmantela viejas formas de representación, buscando unas nuevas para representar las vidas y experiencias de las mujeres y de imaginar la subjetividad femenina (Smelik 1998, 185). Belén Macías enfatiza la lucha de sus protagonistas ante la adversidad mientras reclama un espacio inclusivo en el que puedan tener control sobre sus vidas. Como indicó la directora, «la vida les

puede y, a pesar de ello, ellas siguen luchando para arriba con ese espíritu que tenemos las mujeres de tirar para adelante».

Recordemos que casi el 80% de las películas son protagonizadas por hombres, relegando a sus personajes femeninos a un papel secundario. Un estudio sobre producciones de televisión y cine entre los años 2014 y 2016 elaborado por la asociación Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión de España (AISGE) demuestra que apenas hay un 38% de papeles femeninos en los estrenos, aunque si las actrices tienen más de 45 años esta cifra se reduce a un 24%. Por tanto, su cuota de presencia es muy desproporcionada (2017, 7). Esta falta de protagonismo femenino dificulta el camino hacia la igualdad en el sector cinematográfico en el cual se debe garantizar una mayor visibilidad y agencia propia a la mujer. Al respecto, hay que denunciar «que el cine siga siendo, por defecto, masculino, al hablar de nosotras, denunciando nuestra ausencia, rescatando nuestra presencia, hablando sin miedo de cine feminista, de cine femenino, de cine de mujeres, de cine con tetas o de *gynocine*: de un cine marcado por la discriminación y por la invisibilización» (Zecchi 2013, 16). Como es sabido, las grandes protagonistas del cine de Almodóvar son las mujeres. Por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* «los modelos de mujeres son rompedores, figuras que se salen de la norma, y representan a unas mujeres con fuerza narrativa y autonomía» (Bernárdez, García y González 2008, 208). Este protagonismo femenino en muchas ocasiones está integrado por personajes marginales (prostitutas, *yonkies*, travestis...), mostrando así su humanidad, agencia y sensibilidad. «Es fundamental emplear, entonces un tratamiento equitativo entre varones, mujeres y disidencias sexuales con respecto a sus características y funciones desempeñadas, si se pretende avanzar seriamente hacia una sociedad sin discriminación de género» (Bonavitta y de Garay 2019, 220). Consecuentemente, es destacable la función ejercida por la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), fundada en 2006 bajo la presidencia de Inés París con el propósito de «promover una imagen no sesgada y más real de la mujer en los medios audiovisuales que ayude a dignificar su imagen pública y a crear modelos de referencia a las nuevas generaciones» (París 2010, 350). Desde su creación, han trabajado incansablemente por promover más igualdad genérica en la industria cinematográfica, luchando por aumentar la presencia femenina en cargos de responsabilidad y dotar de más protagonismo a las actrices. Según Zecchi (2014), «este corpus femenino ha podido hablar de una realidad desconocida y silenciada en la pantalla del cine comercial: la de las mujeres como sujetos históricos, de su cuerpo, su sexualidad, su deseo, su identidad, su agencia, su miedo, su experiencia de subalternidad y su solidaridad».



Fotograma de *Todo sobre mi madre*.

#### 4. Más allá de las denuncias

Como se ha observado en este capítulo, el cine social adopta un compromiso para denunciar la discriminación y la desigualdad genérica y sexual. Es notable observar que en la ceremonia de los Goya se suelen premiar películas que reflejan y denuncian temas controvertidos y problemas sociales (Allinson y Jordan 2005, 30; Triana Toribio 2003, 157). De esta manera, el cine adopta una función muy relevante para hacer reflexionar a su audiencia y ejerce una influencia en la sociedad que va mucho más allá de la pantalla, por lo que el esfuerzo realizado por estos filmes para fomentar las transformaciones sociales a nivel colectivo debe ser reconocido.

Pese a la promulgación de las leyes que legalizaron el matrimonio homosexual, defendieron la igualdad entre hombres y mujeres e intentaron erradicar la violencia de género, desafortunadamente el sistema judicial español sigue destacando por su lentitud. Por ello la representación cinematográfica de esta temática tan relevante en el debate público contribuye de manera significativa a concientizar a la población de unos problemas que lamentablemente, aún prevalecen en el siglo XXI.

Finalizamos este ensayo de forma esperanzadora con la promesa de un cine que no solo promueva, sino que también consiga la plena igualdad de

derechos y la equidad de género en nuestra sociedad. Según Smelik, el feminismo ha roto el espejo del cine y ha conseguido abrir la lente de la cámara a nuevos campos de visión con ángulos, perspectivas, posiciones, imágenes y representaciones diferentes (1998, 6). Un buen ejemplo que transmite este optimismo lo constituye *La boda de Rosa* (Iciar Bollaín, 2020). El filme abre posibilidades al encuentro personal y al desarrollo de la agencia femenina porque una boda con una misma define la autodeterminación de la mujer como individuo independiente. En las primeras secuencias el entorno de Rosa es asfixiante y la protagonista está anulada como persona. Es más, se siente ninguneada por su familia y abrumada en su trabajo: le controlan la vida, no la dejan hablar, la encargan de los cuidados y toman decisiones sin contar con ella. Como ella dice: «¿Cuándo voy a pensar en mí? [...] Para que te traten con respeto y amor te tienes que respetar tú la primera». Por consiguiente, decide casarse por todo lo alto con ella misma para reclamar un espacio propio que le había sido usurpado y reafirmar así su propia existencia. *La boda de rosa* simboliza un canto a la esperanza, al desarrollo personal, al respeto y a la independencia de las mujeres. Quizá ha llegado el momento de dejar atrás el cine de denuncia social y embarcarnos en uno que no solo critique las lacras de nuestra sociedad, sino que también promueva la inclusión, la igualdad y la diversidad genérica y sexual en el siglo XXI.

## Filmografía

- Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999)
- Solas* (Benito Zambrano, 1999)
- Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)
- Krámpack* (Cesc Gay, 2000)
- Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001)
- Solo mía* (Javier Balaguer, 2001)
- Son de mar* (Bigas Luna, 2001)
- Piedras* (Ramón Salazar, 2002)
- Palabras encadenadas* (Laura Mañá, 2003)
- Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003)
- Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004)
- Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)
- El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008)
- Madre amadísima* (Pilar Távora, 2009)

*Carne de neón* (Paco Cabezas, 2010)  
*Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010)  
*La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)  
*La puerta abierta* (María Serelesky, 2016)  
*Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018)  
*Elisa y Marcela* (Isabel Coixet, 2019)  
*La boda de Rosa* (Icíar Bollain, 2020)

## Bibliografía

- Aisge (2017). *Estudio de la presencia de la mujer en las producciones españolas de ficción difundidas en televisión y salas de cine de España durante el periodo 2014-2016* (17 de noviembre). Obtenido de <https://www.aisge.es/media/multimedia/ficheros/788.pdf>. [Consulta: 20 de noviembre de 2020]
- Allinson, M. y Jordan, B. (2005). *Spanish Cinema: A Student's Guide*. London: Hodder Arnold.
- Barry, K. (1981). Female Sexual Slavery: Understanding the International Dimensions of Women's Oppression. *Human Rights Quarterly*, 3(2), 44-52.
- Begin, P. (2008). When Victim Meets Voyeur: An Aesthetic of Confrontation in Hispanic Social Issue Cinema. *Hispanic Research Journal*, 9(3), 261-275.
- Bermúdez, S. (2015). Feminismo y responsabilidad social en el siglo XXI: evaluaciones en torno a la violencia sexista en la España Constitucional. *Letras Femeninas*, 41(1), 147-162.
- Bernárdez, A., García, I. y González, S. (2008). *Violencia de género en el cine español: análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Boletín Oficial del Estado (2004). Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género, 313 (28 de diciembre). Obtenido de <http://www.boe.es/boe/dias/2004/12/29/pdfs/A42166-42197.pdf> [Consulta: 15 de abril de 2018]
- (2005). Por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio (2 de julio). Obtenido de <https://www.boe.es/eli/es/l/2005/07/01/13>
- (2007). Ley Orgánica 3/2007, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (22 de marzo). Obtenido de <https://boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> [Consulta: 15 de octubre de 2020]
- Bonavitta, P. y de Garay Hernández, J. (2019). *La casa de papel, Rita y Merlí: entre nuevas narrativas y viejos patriarcados*. *Investigaciones Feministas*, 10(1), 207-221.

- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cruzado Rodríguez, A. (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas*. Madrid: Arcibel Editores.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Driver, S. (2007). Girls Looking at Girls Looking for Girls: The Visual Pleasures and Social Empowerment of Queer Teen Romance Flicks. En T. Shary y A. Seibel (Eds.), *Youth Culture in Global Cinema* (pp. 241-255). Austin: University of Texas Press.
- González, C. (2011). Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español: cuatro películas de la última década. *Revista Icono*, 14, 221-255.
- Guarinos Galán, V. (2012). Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine. En T. Núñez-Domínguez y Y. Troyano (Coords.), *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psicosocial* (pp. 37-45). Madrid: Delta Publicaciones.
- Hatty, S. E. (2000). *Masculinities, Violence, and Culture*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kaufman, M. (1987). The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence. En M. Kaufman (Ed.), *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*, (pp.1-29). Oxford: Oxford University Press.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Londres: Verso.
- Lema-Hincapié, A. y Domènech, C. (2020). *Introduction, Indiscreet Fantasies: Iberian Queer Cinema* (pp. 1-17). Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ordóñez, R. (2017). Alfombra roja Goya 2017: las actrices demandan más papeles femeninos. *El Independiente* (4 de febrero). Obtenido de: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/02/04/la-alfombra-roja-los-goya/#> [Consulta: 5 de noviembre de 2020]
- Parrot, A. y Cummings, N. (2008). *Sexual Enslavement of Girls and Women Worldwide*. Westport, CT: Praeger.
- Rich, A. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, 5(4), 631-660.
- Sánchez Hernández, M. F. y Oliva Marañón, C. (2016). El machismo y la violencia de género representados en el cine español. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 32(8), 734-754.
- Shary, T. (2002). *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

- Smelik, A. (1998). *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*. Londres: MacMillan Press.
- Teruel Rodríguez, L. La representación de la violencia de género en el cine español contemporáneo: trascendencia narrativa y características discursivas. *Infoamérica: Revista Iberoamericana de Comunicación*. Obtenido de [https://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/teruel\\_violencia\\_cine.htm#\\_edn2](https://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/teruel_violencia_cine.htm#_edn2) [Consulta: 28 de febrero de 2021]
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. New York: Routledge.
- Verdú Delgado, A. (2016). Desigualdad simbólica y comunicación: el sexismo como elemento integrado en la cultura. *La ventana*, 5(44). Obtenido de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362016000200024](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362016000200024) [Consulta: 1 de noviembre de 2020]
- Wheeler, D. (2012). The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema. *The Modern Language Review*, 107(2), 438-500.
- Zanzana, H. (2010). Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics. *Hispania*, 93(3), 380-398.
- Zecchi, B. (2013). Introducción: Gynocine: La necesidad de nombrar. En *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 11-19). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.



## 6. Migrantes y miradas de mujeres: ¿dos caras de la misma marginación?

BÉNÉDICTE BRÉMARD y FLORA GUINOT  
Université de Bourgogne Franche-Comté

La entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986, celebrada como su prueba de acceso a la democracia plena, tuvo una consecuencia problemática: la llegada cada vez más masiva de inmigrantes que, evidentemente, se trasladó a las pantallas de cine. Según Gordillo (2018), esta dinámica de representación de la inmigración en el cine se abrió en 1990 con *Las cartas de Alou*, de Montxo Armendáriz. Sin embargo, el cine español de los años noventa todavía tarda en llevar a las pantallas esta realidad social:

Hacer cine sobre inmigración en la España de los años noventa era una apuesta arriesgada. La mayor parte de las películas sobre este tema han tenido un impacto muy limitado tanto de espectadores como, consecuentemente, de recaudación. Pocas han sobrepasado los 100.000 espectadores y su distribución ha sido muy reducida. Aquellas que han conseguido el reconocimiento público y una mayor distribución fueron las dirigidas por nombres reconocidos como Armendáriz, Saura, Uribe o Gutiérrez Aragón (Cavielles-Llamas 2009, 24).

Por lo tanto, podemos distinguir varias etapas en esta dinámica: el año 1996 constituiría «un momento de inflexión en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente parciales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico espa-

ñol» (Santaolalla 2005, 23). Hay que esperar a los primeros años del siglo XXI para ver proliferar películas sobre este tema. Y con ello, un desarrollo de los estudios académicos sobre la cuestión con la publicación de obras de referencia como fueron las de Chema Castillo, Eduardo Moyano o Isabel Santaolalla en 2005 o de Iván Cavielles-Llamas en 2009.

Dentro del panorama de películas del periodo que representan y problematizan los fenómenos migratorios y de xenofobia, racismo o minorías culturales que afectan a España –unas veinte–, llama la atención la fuerte proporción de títulos dirigidos por mujeres, entre un tercio y la mitad: Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Helena Taberna, Irene Cardona o incluso Arantxa Echevarría con su ópera prima *Carmen y Lola*, que plantea el problema de la homofobia dentro de la franja más conservadora de la comunidad gitana. Son varias, además, las cineastas que abordaron varias veces el tema, algunas alternando ficción y documental: Icíar Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, y *En tierra extraña*, 2014), Chus Gutiérrez (*Poniente*, 2002, y *Retorno a Hansala*, 2008), Helena Taberna (*Extranjeras*, 2002, y *Varados*, 2019). Esta doble constatación nos lleva a considerar esta temática como vía de expresión privilegiada de un feminismo interseccional, que considera como un todo indisociable cada fenómeno de marginación, sea de sexo, género, raza, económico, etc. Es algo que podemos verificar también en alguna que otra película dirigida por un hombre: así es, por ejemplo, en el caso de *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), que ofrece una reflexión sobre la marginación sufrida por las prostitutas y, dentro de este grupo social, más aún por las inmigrantes clandestinas y las drogadictas, a veces marginadas por sus mismas compañeras, y por lo tanto víctimas de un tipo de doble condena simbólica.

Aparte de alguna excepción –como es el caso del díptico *Un franco, catorce pesetas* y *Dos francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006 y 2014), inspirado en el recuerdo nostálgico y personal de la experiencia migratoria del padre del director en los años sesenta–, las películas que abordan estos temas son más bien representaciones del mundo actual. Lejos de limitarse a relatar la odisea del/la migrante o marginado/a, alternan aproximaciones y puntos de vista, logros y fracasos, y participan de cierta visibilización y normalización del problema al conectarlo con otros géneros fílmicos: historias de familias, de amor, de odio o rechazo, de herencia, de conflictos... y de solidaridad femenina, que refleja el punto de vista de las directoras pero quizás constituya el punto débil de dicha representación, que siempre proviene de una mirada que corresponde con la otredad privilegiada.

## 1. La relación con el otro: entre el amor y el rechazo

Uno de los más destacables puntos comunes es que dichas películas tienen como objeto principal las personas. Los sentimientos, las relaciones y la vida cotidiana siempre están en el centro de sus historias, y en particular las relaciones que se crean entre los españoles y los extranjeros. Ya señala Caballero Wangüemert (2009, 139) cómo el cine se hace eco de una sociedad española cada vez más multicultural.

### 1.1. Microcosmos simbólicos

En *Flores de otro mundo* (1999), Icíar Bollaín adopta el punto de vista de mujeres inmigrantes dando visibilidad a su soledad y a las razones de la aceptación de una vida forzada. En este largometraje, Bollaín retoma el tema de la vida cotidiana en la España rural introducido en el cine por obras fundamentales como *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). Pero donde Berlanga proponía un protagonismo masculino y caricaturas casi misóginas de personajes femeninos, la directora elige dar la palabra a sus protagonistas femeninas introduciendo problemáticas contemporáneas como la de «la supervivencia en femenino para las inmigrantes clandestinas: al mismo tiempo que reanuda con la vena de la comedia realista representada antaño por Berlanga o Fernando Fernán Gómez, Icíar Bollaín nos habla de la España profunda pero también de otra cosa de la que no se hablaba, o se hacía muy poco: de verdaderas mujeres, con su diferencia, un cuerpo, una palabra» (Jolivet 2003, 70, traducción propia).

Con la ayuda del escritor Julio Llamazares, Icíar Bollaín escribe un guion inspirado en acontecimientos reales como las ‘caravanas de mujeres’ que llegaron durante los años ochenta al municipio aragonés de San Juan de Plan. Expediciones a su vez inspiradas en la película *Caravana de mujeres* (Westward the Women, William Wellman, 1951). La directora ve un reportaje en televisión y se plantea qué es de esas mujeres llegadas de países con culturas y estilos de vida muy distintos (Bollaín 2017).

En el pueblo ficticio de Santa Eulalia, metáfora de la España conservadora, se desarrolla ante nuestros ojos el destino de tres mujeres. La dominicana Patricia (Lissete Mejía) es inmigrante ilegal y quiere regularizar su situación y conseguir una estabilidad económica y familiar para ella y sus hijos. Patricia conoce a Damián (Luis Tosar), un hombre taciturno que vive bajo la sombra de su posesiva y amargada madre. A pesar de esto, Patricia entablará con Damián una historia de amor sincera y profunda.



Fotograma de *Flores de otro mundo*.

La cubana Milady (Marilyn Torres) conoció a Carmelo (José Sancho) en su país natal y llega con él al pueblo por razones puramente económicas. La tercera y última protagonista es Marirrosi (Elena Irureta), originaria de Bilbao, quien encuentra en Alfonso (Chete Lera) un compañero que potencialmente podría subsanar sus carencias emocionales.

Desde los primeros minutos de la película trasluce una cierta forma de solidaridad femenina, tanto entre los personajes femeninos como entre Bollaín y sus protagonistas: «desde el principio, constatamos que la cámara se sitúa entre las mujeres, que es solidaria y testigo de una aventura que empieza por un encuentro, el de las mujeres entre sí» (Jolivet 2003, 77, traducción propia). Tras estas primeras secuencias, la directora instaura una dicotomía hombres/mujeres y españoles/extranjeras, visible en los planos de la llegada de las mujeres al pueblo mediante el uso del campo/contracampo y el *raccord* de la mirada. Esta se establece como fuerza de análisis y posible seducción, captura o vigilancia (en el caso de la madre de Damián, según el análisis de este juego de miradas que propone Ababou Lyarzhi 2012, 115-116).

Dicha dicotomía hombres/mujeres y españoles/extranjeras pone de relieve problemáticas universales como el tratamiento reservado a las inmigrantes latinoamericanas a través de los personajes de Milady y Patricia:

En cierto sentido, se puede afirmar que la mujer caribeña representa la sensualidad y el exotismo, papel que en los años setenta correspondía a las turistas nórdicas que llegaban a nuestro país ligeras de ropa. Sin embargo, el filme de Bollaín rompe con este estereotipo y, en lugar de explotar el atractivo sexual de las exóticas extranjeras que llegan al pueblo, la narrativa se centra en las dificultades de adaptación a las que se enfrentan esas mujeres en una tierra tan hostil y diferente de su lugar de origen.

En el filme se produce un fuerte choque de culturas, entre la calidez de las caribeñas y la frialdad de los castellanos. Es de destacar el modo subversivo en que la directora invierte los papeles de lo familiar y lo extraño, del 'yo' y el 'otro'. La película nos sitúa del lado de esas mujeres venidas de fuera, con quienes resulta más fácil identificarse que con los propios lugareños, que son representados como seres extraños y distantes. De este modo, se rompen los estereotipos y se diluyen las fronteras (Cruzado Rodríguez 2015, 52).

El punto de vista adoptado por la directora es el del otro/otra. Generalmente, este punto de vista se comparte con el espectador/la espectadora mediante escenas de diálogo entre Patricia y Milady, a través de las que nace una amistad. Bollaín explota la relación de las dos amigas para sacar a la luz no solo sus impresiones y sentimientos sino también la reciprocidad del 'racismo' y de los prejuicios, al mostrar que ellas también pueden tener ideas preconcebidas acerca de los españoles, como es el caso de la escena durante la cual las dos están haciendo la compra en un supermercado y evocan la falta de higiene y la tacañería de los españoles.

Si Iciar Bollaín fue una de las primeras cineastas en abordar esas temáticas en su cine, en realidad no hizo más que abrir el camino a muchas de sus compañeras, que seguirán sus pasos, como fue el caso de Chus Gutiérrez con su película *Poniente* (2002). El filme cuenta la historia de una profesora de Madrid, Lucía, quien, tras la muerte de su padre, decide volver con su hija a su pueblo natal en el sur de Andalucía y seguir con el negocio de su padre en el duro mundo campesino. Allí conoce a Curro, un hombre sin raíces criado en Suiza y con el cual Lucía descubre el mundo multiétnico de la inmigración actual en España.

Este largometraje resulta muy significativo en cuanto a la problemática de la integración de los/las inmigrantes. Como explica López Aguilera (2010, 24-25), el espacio mismo funciona como una forma de exclusión. Así, la mayor parte de los acontecimientos ocurren en ese pueblo ficticio de la costa

almeriense que la directora elige llamar La Isla. El nombre en sí nos da un indicio en cuanto al aislamiento de la localidad, rodeada por las barreras naturales del mar y las montañas, y transido de vías que parecen no llevar a ningún destino; el propio espacio de los invernaderos se revela como laberinto físico y existencial para las personajes. Además, «los límites exteriores físicos [las fronteras entre los países] se reproducen en la división interior del espacio» (López Aguilera 2010, 36). Así, La Isla y su organización se presenta como un microcosmos representativo del macrocosmos que es el mundo y sus fronteras. Las fronteras geográficas del mundo se convierten en esta localidad en fronteras sociales y culturales y los lugareños excluyen a los trabajadores extranjeros de los límites del pueblo.



Fotograma de *Poniente*.

Así las viviendas, el bar del pueblo y los invernaderos son tres espacios fundamentales para construir las relaciones entre los nativos y los inmigrantes. Su configuración permite evidenciar la explotación y marginación de estos últimos. El filme presenta pues el racismo como una consecuencia de la incapacidad para aceptar las diferencias culturales, aunque, en efecto, esta segregación tiene motivos más complejos que el mero racismo: los habitantes de La Isla ven a los inmigrantes como un peligro, casi como unos invasores y relegarlos a las afueras —cuando termina la jornada de trabajo— permite establecer de forma ilimitada su condición de ilegales, su aislamiento perpetuo y forzarlos así a una permanencia transitoria. Esto responde también a un interés económico por

parte de los propietarios de invernaderos: poner a los inmigrantes en una situación de ilegalidad y clandestinidad hace de ellos una mano de obra muy barata y mantiene a los trabajadores separados, haciéndoles difícil formar un grupo unido para llevar a buen puerto sus reivindicaciones laborales.

A pesar de todo, la directora propone en su película espacios de confluencia, mezcla y mestizaje en los cuales la convivencia se hace posible, como es el caso del bar Poniente en la playa, el restaurante Luján o las chabolas abiertas a los españoles. Esos espacios de mestizaje tienen una presencia física, ocupan un lugar, pero buscan trasladarse al ámbito social.

Los espacios ‘híbridos’ no solo representan un posibilidad de convivencia sino que también albergan posibilidades de resistencia frente a la autoridad a través de la unión de los grupos marginales que los frecuentan. Sin embargo, como lo explica Papoulias (2011, 74), «este espacio híbrido, aunque puede desestabilizar las ideologías culturales del nacionalismo, [...] no afecta de igual forma al discurso económico, [...] sino que refuerza las ideologías del capitalismo». En efecto, esos espacios no solo aíslan a los inmigrantes, dejándolos al margen sino que también permiten a los nativos ‘invadir’ sus espacios cada vez que lo necesitan. Teniendo esta idea en mente, es interesante constatar el fracaso de esos espacios híbridos en la película, a pesar de que la propuesta de la directora sea mostrar espacios de convivencia sin segregación, a partir del reconocimiento de que, como explica Adbembi a Curro en una secuencia ubicada en el corazón de la película (47’), todos «tenemos las mismas raíces». En efecto, Chus Gutiérrez propone a través de su filme unas razones para aceptar y convivir con los extranjeros como son la experiencia común (no hay que olvidar la emigración masiva de españoles en los años sesenta<sup>1</sup>), las raíces comunes (Al-Andalus) y sobre todo las experiencias y sentimientos humanos que superan toda noción de ‘raza’ o ‘etnia’.

A este respecto, es interesante ver que casi todas las directoras eligen el amor para «potenciar la relación intercultural» (Caballero Wangüemert 2009, 140), caso de Lucía y Curro en *Poniente*, cuando «entre los dos intentarán enfrentarse al infierno de la soledad» (Arias 2002) pero también de Patricia y Damián en *Flores de otro mundo*. En efecto, una de las características principales de la filmografía de Icíar Bollaín es la de no situarse en el melodrama.

<sup>1</sup> En la misma dirección se mueven Marta Arribas y Ana Pérez con el documental *El tren de la memoria* (2005), que propone un paralelismo entre la pasada emigración española y los actuales inmigrantes y da a conocer los sentimientos y emociones de quienes se fueron a trabajar a otro país para poder sostener a sus familias.

La directora propone pues un final feliz con imágenes de la nueva vida familiar de Patricia –quien ha reconocido la verdad y decidido quedarse en España para vivir su historia de amor–, Damián y los niños.

El amor es también el eje elegido por Irene Cardona en su primer largometraje, la comedia *Un novio para Yasmina* (2008). Yasmina es una joven marroquí que viene a España para cursar una carrera universitaria. Vive en un pueblo extremeño con su hermano, Abdel, y los rodean otros marroquíes que trabajan en los campos. Pero Yasmina no se siente a gusto ni con los marroquíes ni con los españoles. El único lugar en el que parece encajar es una asociación de acogida de inmigrantes. En este caso podemos decir que la condición de inmigrante de la protagonista debilita el amor. En efecto, Yasmina entabla una relación sentimental con Javi, un joven policía municipal. La relación funciona hasta que ella aborda el tema del matrimonio. Y es que ella necesita casarse para poder quedarse en España y a pesar de su amor sincero por Javi, él empieza a desconfiar. Manipulado por su familia, teme ser utilizado y rechaza casarse con ella.



Fotograma de *Un novio para Yasmina*.

Utilizando al personaje de Yasmina como el elemento móvil entre las dos culturas, la directora muestra las dificultades de convivencia entre las distintas comunidades. Sin embargo, como en *Flores de otro mundo*, podemos com-

probar un racismo mutuo entre españoles y marroquíes. En efecto, el hermano de Yasmina la echa de casa cuando ella evoca la idea de casarse con Javi y encuentra refugio en la de Lola, una voluntaria de la asociación, y su marido, Jorge. Yasmina se hace pues la representante de una inmigración integrada a medias, lo que acaba provocándole un doble sufrimiento: no solo sufre por su condición de inmigrante ilegal que le impide quedarse en España, estudiar o encontrar un trabajo ‘digno’, a pesar de su nivel de estudios, sino que también sufre las críticas de su familia y las burlas de sus compañeras marroquíes por relacionarse con españoles. Yasmina incluso formula algunos reproches hacia su comunidad que, para ella, no hace ningún esfuerzo por integrarse, como ejemplifica una conversación en la cual se evocan las ausencias en las clases de español de las mujeres marroquíes : «Con un profesor hombre no vienen. [...] Tienen que darse cuenta que con esa mentalidad no van a aprender».

El deseo de Yasmina de quedarse en España y seguir sus estudios permite a la directora evocar un hecho corriente: los matrimonios concertados, el hecho de que españolas y españoles acepten casarse con extranjeros por dinero, como es el caso aquí de Alfredo, al que Jorge paga por casarse con Yasmina.

## 1.2. La mirada documental: ¿una inmigración integrada?

Con su segundo largometraje –*Extranjeras* (2002)–, Helena Taberna representa el multiculturalismo creciente en España en un documental de 75 minutos que tiene como objetivo visibilizar la realidad de las mujeres inmigrantes, cuyo porcentaje ha aumentado en los recientes movimientos de población, y reflejar su heterogeneidad.

El filme, construido mayoritariamente en primer plano, teje una trama de historias mínimas, y «trata de plasmar la vida cotidiana de quienes así son consideradas [como extranjeras] en un Madrid en femenino: femenina la cámara, femeninas las protagonistas» (Caballero Wangüemert 2009, 138). Ese documental se presenta como una colección/recopilación de entrevistas en las cuales mujeres inmigrantes cuentan, frente a la cámara, sus experiencias de inmigración y adaptación a su nueva vida en un nuevo país.

Como en *Flores de otro mundo*, Helena Taberna se mueve aquí en la dirección indicada por Santaolalla al mostrar que existe una inmigración integrada, con un propósito didáctico-pedagógico. El filme se presenta como una pieza coral dividida en la presentación de varias nacionalidades y las mujeres están presentadas por su lugar de procedencia, representando así distintos continentes: África (Argelia, Marruecos, Senegal, Sudán), América (Colom-

bia, Ecuador, Perú, República Dominicana, Venezuela, Estados Unidos); Asia (Bangladesh, China, India, Irak, Siria) y Europa (Polonia, Rumanía, Ucrania), mostrando indirectamente el fracaso de los supuestos países desarrollados.

Como en *Poniente*, el espacio desempeña un papel esencial en la presentación de estas inmigrantes. La primera parte de la película se rueda en lugares cerrados, más intimistas, más propicios para la reflexión y la confesión. La estrategia y el punto de partida de la directora aparecen desde los primeros minutos de la película; Taberna quiere dar voz a las mujeres inmigrantes y evitar los estereotipos comunes de la inmigración (violencia, clandestinidad, ilegalidad, prostitución...). Para ello apuesta por un modo de representación reflexivo, especialmente presente en el documental feminista. Según Torres-García:

En cuanto al documental reflexivo, Nichols lo describe como uno que deja a la vista su propia consciencia del medio de representación. A través de estructuras innovadoras el cineasta reconoce la dificultad de la representación, lo cual puede hacer que el espectador acepte con menos escepticismo su mensaje. Para Nichols, a pesar de que el cine documental feminista comúnmente utiliza los modos expositivos, observacionales e interactivos, es en general un cine reflexivo demostrando que la reflexividad no se da exclusivamente en el sentido formal. Nichols, tomando prestadas las ideas que expone Julia Lesage en *The Political Aesthetics of Feminist Documentary Film* (1978), explica que la reflexividad del documental feminista surge paralelamente al proyecto político del movimiento feminista. A través de historias personales contadas en un espacio privado, las mujeres –que están frente y detrás del lente– buscan unirse y abrirse paso en la esfera pública. Al presentar una iconografía y un lenguaje que se oponen al patriarcado, las documentalistas feministas problematizan los roles de género asociados con cada sexo. Nichols compara estas estrategias a las técnicas de reflexividad del modo de representación reflexivo que, en el caso del documental feminista, producen una reconceptualización de la subjetividad femenina. Este cambio de esquema es obvio en *Extranjeras* y se vale tanto de los modos de representación tradicionales como del observacional y el interactivo, pero ante todo, usa el modo reflexivo a través de técnicas reflexivas en el montaje, las entrevistas y los escenarios (2013, 194).

Como en las películas de ficción anteriormente evocadas, la directora se esfuerza por borrar fronteras y obstáculos con el Otro –aquí la Otra–, cuyo

rostro es central. Esta película se abre con un fotograma-*collage* de rostros y lo yuxtapone con un abanico de primeros planos de las protagonistas que irán contando su experiencia. Sonríen, parecen satisfechas, se mueven con aparente naturalidad, dejando patente una relación especial con el espacio. Para la directora, se trataba de borrar su presencia, desaparecer para dejar que sus personajes crezcan, ocupen el campo de la cámara y entablen un diálogo directo con el espectador, eliminando la voz en *off* y «reduciendo la fricción entre el discurso dominante y el del inmigrante» (Martínez-Carazo 2005, 272).

En efecto, el juego de tú-a-tú, la cámara horizontal de *Extranjeras*, anula los usuales obstáculos o barreras entre personajes y realizadora, entre actantes y espectadores. Con este proceso, la directora acerca al espectador unas vidas comunes, las de hombres y sobre todo mujeres sin relieve aparente. Taberna busca evidenciar una inmigración integrada; las mujeres enfocadas por su cámara tienen sus problemas, pero de cierta manera, ya no son extranjeras; con el resultado de un documental «sobre mujeres, con perspectiva de género pero sin estériles sectarismos, un documental que plasma la fuerza femenina, también la dureza de su lucha por abrirse paso en una sociedad todavía machista y con muchos prejuicios» (Caballero Wangüemert 2009, 142).

Sin embargo, en una segunda parte, el filme pone en escena varios espacios en los que las protagonistas siguen siendo consideradas inmigrantes. Las vemos recorriendo Madrid en distintos medios de transporte. El autobús, el metro, el tren y el coche «condensan en su representación la esencia de las metrópolis postmodernas» (Martínez-Carazo 2005, 269). Estos desplazamientos le permiten a la directora, por un lado, retratar el ambiente urbano en que las protagonistas evolucionan, y por otro lado «funcionan doblemente como metáfora, [...] del continuo desplazamiento de la cámara por los más variados espacios madrileños» (Martínez-Carazo 2005, 270).

En este sentido, la ciudad de Madrid aparece «como un espacio abierto, poroso e intercultural [que] funciona como imagen especular de la propuesta ética y estética de la directora» (Martínez-Carazo, 2005, 265), la cual «abre en ocasiones el objetivo para mostrar conjuntos de una riqueza vital excepcional, como en las secuencias rodadas en el Parque del Retiro madrileño, trasladables a otros muchos lugares un domingo cualquiera» (Arana Mariscal 2007, 94). Esto queda reforzado en el desenlace, en la secuencia de reunión de las mujeres entrevistadas que interactúan entre sí y reclaman la incorporación de la propia cineasta, lo que marca una nueva solidaridad no sólo entre ellas, sino también «entre ellas y la mujer española que tam-

bién es extranjera dentro de la cultura patriarcal y quien busca liberarse de los esquemas de género y nacionalidad basadas en la exclusión» (Torres-García 2013, 196).

A pesar de esta imagen de una Madrid acogedora y como bien indica Julieta Zarco (2016, 269), hay un contraste en el parque del Retiro como lugar de encuentro para los inmigrantes latinoamericanos y de confrontación para las fuerza del orden.

## 2. Clandestinidad, precariedad y violencia

### 2.1. *Varados* (2019): ¿una actualización de *Extranjeras*?

Dieciséis años después de *Extranjeras*, Helena Taberna reanuda el mismo proceso con *Varados*, una película documental que denuncia la precariedad y la incertidumbre que atraviesan miles de refugiados llegados a Grecia, mientras esperan que Europa les acoja. La directora demuestra así que la inmigración es un fenómeno que no deja de crecer y empeorar<sup>2</sup>. En este documental, la directora retoma exactamente las mismas técnicas y los mismos procesos de representación al proponer varias entrevistas —frente a la cámara y sin voz en *off*— de refugiados de diferentes procedencias en situación de irregularidad y extrema pobreza. El título hace referencia a la situación de personas atrapadas en un lugar, personas a las que la cámara otorga el don de la palabra: dan su testimonio con libertad, revelando sus emociones y esperanzas, las desilusiones y los sueños.

Una vez más, lo más importante son los seres humanos. Se retrata la vida cotidiana de iraníes, afganos o cameruneses con casos inesperados (como el de un hombre mayor en silla de ruedas, lo que lleva a preguntarnos cómo habrá podido llegar allí), otros dolorosos (como el de una pareja que ha tenido que dejar a sus hijos), o al revés, impresionantes en sus logros o esperanzas (el de unas niñas que ya dominan cuatro idiomas, o el de la relación entre una española y un refugiado). A diferencia de muchas películas sobre el tema, Helena Taberna no da voz a los/las quienes los/las ayudan sino a los/las que necesitan ayuda.

<sup>2</sup> Helena Taberna declaró refiriéndose a las similitudes entre sus dos documentales: «Es otra cosa pero no es otra, es la misma; es: ¿cómo vamos a construir las sociedades del futuro? ¿Qué estamos haciendo?».

Una de las principales diferencias con su primer documental –y quizás la más interesante– es la elección de los protagonistas, nada preparada, y detalles de miradas de personas o animales en segundo plano del fotograma que contribuyen a la verosimilitud y la fuerza expresiva de la película.



Fotograma de *Varados*.

## 2.2. Una violencia perpetua

Esta situación de clandestinidad e ilegalidad genera una precariedad inherente a la inmigración y es inevitablemente retratada también en todas las películas de ficción que tratan el tema, como en *Flores de otro mundo*, con esas mujeres que llegan a España en busca de una vida mejor para escapar de la pobreza, o en *Un novio para Yasmína*, con una protagonista que llega para estudiar y acaba trabajando como cajera durante mucho tiempo. Al constituir una mano de obra barata, los y las inmigrantes siempre están relegados a los trabajos duros y precarios sin que a nadie le llame la atención.

Dicha precariedad puede llevar a la violencia de estos/as inmigrantes, que no tienen otro remedio que caer en la delincuencia para sobrevivir. Pero esa violencia no viene únicamente de los inmigrantes sino también de los nativos incapaces de aceptar a los extranjeros. Para Chema Castiello, *Poniente* forma parte de un grupo de películas de inmigración que giran en torno al «conflicto, el rechazo y la violencia» (2005, 25-26). En efecto, la película acaba con una noche de violentos ataques incitados por los propietarios de

invernaderos e inspirados en acontecimientos reales. Como resume López Aguilera (2010, 15-16), el argumento se basa en hechos reales, con ataques a inmigrantes y episodios xenófobos y racistas en invernaderos almerienses y en mezquitas, comercios y viviendas de la zona; en febrero de 2000 se destruyeron negocios y centros cívicos, y hubo incendios de vehículos de trabajadores extranjeros.

Cabe matizar el anclaje de *Poniente* en la realidad. En efecto, la violencia también tiene motivos ficticios, individuales y personales, que crean una red de tensiones propias del melodrama: Miguel quiere vengarse por perder un juicio de tierras contra su prima, Lucía, y está furioso porque su hijo le ha pedido trabajo a ella; Curro y Adbembi han discutido; en cuanto a Lucía y Curro, tienen divergencias respecto a sus proyectos de futuro, o sea que todos los personajes se distancian. Pero la violencia estalla cuando, tras una reunión de todos los trabajadores y con la ayuda de traductores, deciden iniciar una huelga por la reducción del pago de la hora de trabajo. Demuestra así la voluntad por parte de los nativos de asentar la condición de clandestinidad y precariedad de los inmigrantes, acusándoles de poner fuego al invernadero para vengarse destruyendo sus viviendas y golpeando a Curro, que se encuentra solo, por considerarlo como un traidor que se ha aliado con los inmigrantes.

### 3. Los límites del cine como denuncia

#### 3.1. Mirada local, problema global

Chus Gutiérrez se hace pues la portavoz de los inmigrantes y propone una clara denuncia de sus condiciones de vida. Berger (2007, 196) considera *Poniente* como diferente a otras películas españolas precisamente porque no enfoca tanto la percepción de la otredad por parte de los nativos o los inmigrantes sino los movimientos migratorios, lo que le permite abordar el tema de las fronteras (tanto geográficas como sociales o culturales) y de su cruce. En efecto, a través de varias secuencias descriptivas, *Poniente* retrata fronteras físicas y simbólicas, y en primer lugar la frontera marítima que separa Europa de África, con el doble sentido de oportunidad para el futuro de los inmigrantes y, al mismo tiempo, de abismo donde dejar la vida, muro de muerte donde naufragan las pateras y se ahogan personas y esperanzas.

Es alrededor de esta frontera donde se manifiestan todas las cuestiones de discriminación y sobre todo de control de la inmigración. En efecto, para los nativos

la amenaza proviene de los inmigrantes, que cruzan esta frontera para ‘invadir’ su espacio. Pero, como explica López Aguilera, la verdadera amenaza proviene sobre todo de los intereses económicos y políticos, y no solo de los propietarios de invernaderos, sino globales; esta paradoja se suma a la de la eliminación de aranceles comerciales con Marruecos y la construcción de vallas en Ceuta y Melilla.

[...] El único valor de esta valla es simbólico: a través de su publicidad en los medios de comunicación, los ciudadanos europeos, asustados ante la ‘marea’ africana que proclaman los mismos medios, sienten que los gobiernos europeos están haciendo algo para protegerles de la ‘invasión’. Es el mismo sentimiento y expresión que aparece en los comentarios de los dueños de invernaderos cuando discuten en el bar (2010, 26-27).

Como señala también López Aguilera, pese a la aproximación más cultural que política que propone *Poniente*, sí que alude a la contradicción entre el rechazo y la ‘necesidad’ de los inmigrantes en un diálogo entre Adbembi y su jefe en el que el primero le reprocha: «nos necesitáis, pero no nos queréis cerca. Preferiríais que fuéramos invisibles» (2010, 26).

### 3.2. Denuncia plural

Todas las directoras aquí estudiadas intentan a su manera representar e interrogarse acerca de las causas y consecuencias de la inmigración. En el caso de Iciar Bollain, por medio de la situación de inmigrantes de las protagonistas, la directora aborda también problemáticas más generales y vinculadas a elementos seculares, a la evolución –o regresión– de la sociedad patriarcal. Patricia, por ejemplo, es víctima del chantaje de su exmarido, quien la localizó y tiene planteado aprovecharse de ella amenazándola con revelar a Damián que no están oficialmente divorciados.

Es a través del personaje de Milady cómo la violencia se hace más explícita, ya que su fragilidad es tan afectiva como jurídica y económica. Carmelo y Milady se conocieron en Cuba y si Carmelo se mostró afectuoso y generoso durante el viaje, ya no es el caso en el pueblo, donde deja a su mujer encerrada en casa como a una muñeca a la que hubiera comprado y guardado cuidadosamente. Sin embargo, su juventud –que la opone a Carmelo– y sus ganas de vivir la llevan, en repetidas ocasiones, a escaparse para ir a Madrid en autoestop y disfrutar de la animación de la ciudad con la esperanza de toparse con su novio italiano. Cuando se enfrenta a la violencia machista de

Carmelo, Alfonso la defiende. Pero lejos de cualquier estereotipo, que este último rechace la violencia no impide que también dé prueba de otra forma de machismo, pues «Parece mórbidamente apegado a las ruinas de su aldea que le hace visitar a Marirrosi. Será incapaz de renunciar a este apego y a su vida de soltero para reunirse con ella en Bilbao, donde desea seguir ejerciendo el oficio de enfermera» (Jolivet 2003, 83, traducción propia)

Los personajes de Marirrosi y Milady permiten a la directora exponer una forma de feminismo interseccional: en efecto, Marirrosi puede elegir dejar a Alfonso, sin otra dificultad que el sufrimiento emocional, mientras que la situación económica y jurídica de Milady no le permite separarse de un hombre violento. Milady es entonces víctima de racismo pero también de machismo y clasismo ilustrando así la idea de la antropóloga Ochy Curiel: «el hecho de ser mujeres negras nos coloca en situación de opresión a la vez de género, de ‘raza’ y de clase: además de ser mujeres y definidas ‘*raízmente*’ como negras, la mayoría de nosotras forman parte de las clases sociales más empobrecidas» (Curiel 2002, 84, traducción propia).

También Helena Taberna reconoce que, a pesar de no querer hacer cine político, sus documentales nacen de la voluntad de generar una reflexión desde la emoción y señala su apuesta por el sesgo poético de sus películas, la renuncia a su discurso en aras de la voz de los personajes y de la libre interpretación del espectador. Taberna –y las demás directoras– tienen el mérito de apuntar con el dedo a un problema sistémico y generalizado, no tantas veces abordado de manera realista en el cine, por no decir en el arte español y mundial.

Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, las películas que abordan estos temas presentan unos límites que les exponen siempre al mismo tipo de críticas, que pueden resumirse la que hace Guillén Marín (2017, 48) a *Extranjeras* cuando señala que le falta mayor radicalidad en el planteamiento, alineación con la visión consensuada de las mujeres occidentales y «una cierta idea de multiculturalismo que promueve una despolitización de la diferencia, desviando así la atención de las formas de opresión que sufren las migrantes en España».

## Filmografía

*Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)

*Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)

*Saïd* (Llorenç Soler, 1999)

*Salvajes* (Carlos Molinero, 2001)  
*El traje* (Alberto Rodríguez, 2002)  
*Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)  
*Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003)  
*Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005)  
*El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005)  
*Extranjeras* (Helena Taberna, 2005)  
*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)  
*Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006)  
*14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007)  
*Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008)  
*Un novio para Yasmína* (Irene Cardona, 2008)  
*Naufragio* (Pedro Aguilera, 2010)  
*Alacrán enamorado* (Santiago A. Zannou, 2013)  
*En tierra extraña* (Iciar Bollaín, 2014)  
*Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018)  
*Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta, 2018)  
*Varados* (Helena Taberna, 2019)  
*Adú* (Salvador Calvo, 2020)

## Bibliografía

- Ababou Lyarzhí, N. (2012). *Le cinéma postmoderne espagnol : Iciar Bollaín : réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste: la libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels* (Tesis inédita). Universidad Toulouse le Mirail, Toulouse II.
- Abarca, J. (4/10/2019). *Varados* (Helena Taberna). *Cine maldito* (en línea). Obtenido de <https://www.cinemaldito.com/varados-helena-taberna/> [Consulta: 15 de noviembre de 2020]
- Arana Mariscal, R. (2007). *La inmigración en clave de comedia*. Bilbao: Bakeaz.
- Arias, J. (2002). Chus Gutiérrez rueda *Poniente*, un filme sobre el desarraigo. *El País* (5 de abril). Obtenido de [https://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957612\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957612_850215.html) [Consulta: 1 de marzo de 2021]
- Berger, V. (2007). Los movimientos migratorios y el miedo al otro en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002). En B. Pohl y J. Türschmann (Eds.), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio* (pp. 185-197). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- Bollaín, I. y Llamazares, J. (2000). *Cine y Literatura, Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*. Madrid: Páginas de espuma.
- Caballero Wangüemert, M. (2009). *Extranjeras*, de Helena Taberna: el ojo crítico del documental frente a la inmigración. *Iberoamericana*, 9(34), 137-148.
- Castiello, C. (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.
- Cavielles-Llamas, I. (2009). *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)* (Tesis doctoral). University of Massachussets. Obtenido de <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1292&context=theses> [Consulta: 5 de junio de 2018]
- Cruzado Rodríguez, A. (2015). Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del XXI. *Dossiers féministes*, 20, 43-61.
- Curiel, O. (2002). La lutte politique des femmes face aux nouvelles formes de racisme. Vers une analyse de nos stratégies. *Nouvelles Questions féministes*, Antipodes.
- Díez Nicolás, J. (2005). *Las dos caras de la inmigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Documentos del Observatorio Permanente de la Inmigración, 3).
- González Lorente, B. (2/10/2019). Entrevista a Helena Taberna – *Varados*. *Revista Mutaciones* (en línea). Obtenido de <https://revistamutaciones.com/entrevista-helena-taberna-varados/> [Consulta: 18 de noviembre de 2020]
- Gordillo, I. (2018). La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19(1), 29-41.
- Guillén Marín, C. (2017). Female migration and multiculturalism in *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(1), 37-56.
- Jolivet, A. M. (2001): Cinéma au féminin, une nouvelle approche de la réalité espagnole par Iciar Bollaín (*Hola, ¿estás sola?*, 1995; *Flores de otro mundo*, 1999). En: Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique (Bron, Rhône) (Ed.), *Penser le cinéma espagnol 1975-2000* (pp. 65-86). Paris/Lyon: GRIMH-GRIMIA.
- López Aguilera, A. (2010). *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión* (Tesis inédita). University of Nebraska, Lincoln.
- Martínez-Carazo, C. (2005). Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 6(3), 265-275.
- Papoulias, C. (2011). Homi K. Bhabha. En P. Hubbard y R. Kitchin, (Eds.), *Key thinkers on Space and Place* (pp. 69-75). London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore: SAGE Publications.

- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Taberna, H. (s.f.). *Extranjeras*. Obtenido de <https://www.lamiaproducciones.com/webxtranjeras/indextranj.html> [Consulta: 1 de marzo de 2021]
- Torres-García, S. (2013). Las representaciones oposiciones de las mujeres inmigrantes en España como estrategia de reflexividad en el documental *Extranjeras* de Helena Taberna. *Ámbitos Feministas*, Volumen III.
- Vicente, E. (3/10/2019). Helena Taberna cuenta sus experiencias en el rodaje del documental *Varados*. *El Periódico* (en línea). Obtenido de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191003/helena-taberna-nos-cuenta-las-experiencias-de-varados-documental-sobre-refugiados-7664883> [Consulta: 18 de noviembre de 2020]
- Zarco, J. (2016). Representación de la vida cotidiana en el cine y la literatura españoles. Dossier *Extranjeras*. *Melilf: Migration Everyday Life. Iberian Literature and Film* (en línea). Obtenido de <https://melilf.net/extranjeras-helena-taberna/> [Consulta: 1 de marzo de 2021]



## 7. Hacer visibles a los más vulnerables: niños, personas discapacitadas y ancianos<sup>1</sup>

RALF JUNKERJÜRGEN  
Universität Regensburg

Cuando alrededor del cambio del milenio se celebró la vuelta del cine español a temas sociales en las aclamadas películas *Solas* (Benito Zambrano, 1999) y *El Bola* (Acheró Mañas, 2000) (Triana-Toribio 2003, 156), se tocaron problemas y retos sociales cuya importancia iría creciendo en el curso de las siguientes décadas, sobre todo la situación precaria de los más vulnerables en una sociedad industrial basada en el utilitarismo y el capacitocentrismo: los niños y las personas mayores. A este cambio de rumbo se unieron nuevas perspectivas sobre la discapacidad en el cine, inauguradas ya en 2001 por *Clecla*, un cortometraje de Julio Medem. Aunque a primera vista la infancia, la discapacidad y la vejez son tres campos tan vastos como distintos, comparten muchas facetas con respecto a las discriminaciones sociales que pueden sufrir. Su posición marginada y su restringido poder adquisitivo hacen que desde perspectivas capacitocéntricas se consideren personas de segunda categoría, algo que puede limitar su autonomía personal y menoscabar su dignidad.

Tradicionalmente, en los medios de comunicación apenas estaban representados, y si lo estaban, se les enfocaba desde el punto de vista del grupo mayoritario que definía la ‘normalidad’. Así, silenciados y a menudo sometidos

<sup>1</sup> Quisiera dar las gracias a Trinidad Bonachera (Regensburg) y Amanda González-Gil (La Coruña) por sus concienzudas correcciones y a Swante Göbel (Regensburg) y a la Dra. Annette Scholz (Madrid) por sus consejos y su apoyo.

dos ellos mismos a la incomunicación, por miedo, por falta de recursos o por falta de capacidad de comunicar, sus derechos humanos quedan expuestos constantemente a ser violados por simple desconocimiento y prejuicios o estereotipos. En el transcurso del siglo XX empezó una lenta concienciación por la situación específica de los tres grupos. Esto se tradujo en movimientos políticos que iniciaron y propulsaron un proceso que acabó en nuevas leyes para garantizar y proteger su dignidad.

El cine está profundamente implicado en estas dinámicas. Como medio de comunicación de masas tiene un gran impacto en la propagación de ideas e imágenes. Los lentos procesos de la industria cinematográfica, en cambio, hacen que el cine normalmente solo pueda reaccionar a las dinámicas sociales. La aparición de un largometraje socialmente comprometido es, por regla general, la respuesta a unos discursos precursores por parte de expertos e iniciativas políticas<sup>2</sup>. Por ello, es importante que el análisis de la relación entre actualidad y cine no descarte el cortometraje, cuya producción puede ser más inmediata y por eso más cercana a la actualidad, y que, en varios casos, como se verá, preludian la realización de largometrajes. Por otro lado, el largometraje compensa esa lentitud de producción con su gran capacidad de sintetizar discursos de todo tipo, ya sean políticos, pedagógicos, jurídicos, psicológicos y/o sociológicos, y transmitirlos al espectador mediante una trama dramática que genera empatía. El siguiente ensayo tiene la meta de hacer visible este complejo proceso comunicativo entre sociedad, ciencia, política y cine con respecto a las ideas y las imágenes que aparecen de niños, personas con discapacidad y personas de la tercera edad.

## 1. Violencia contra niñas y niños: sensibilizar al público, marcar posibles soluciones

Desde varias perspectivas, la niñez es uno de los grandes temas del cine. En *L'enfance et le cinéma* (1949) André Bazin postulaba que solo el cine podía captar el misterio de la niñez inherente en las miradas enigmáticas y los mo-

<sup>2</sup> Según Fernando León de Aranoa, el cine corre normalmente detrás de la realidad: «No creo que las películas puedan ser coyunturales: lleva mucho tiempo hacerlas, y la realidad no te espera. El cine no sirve para atrapar el presente. Como mecanismo de representación, camina unos metros por detrás de la realidad que persigue. Es un espejo con ligero retardo, que refleja lo que fuimos hace un instante, pero busca en esa imagen lo esencial, la raíz de lo que seremos un día» (León de Aranoa 2002).

vimientos imprevisibles de los niños. De ahí la fascinación de los directores por las miradas infantiles, tan impactantes que parecía suficiente filmar a unos niños sentados delante de una pantalla, sumergidos gracias a una capacidad de identificación y de concentración, a una ingenuidad que los adultos han perdido. Imágenes de niños como público marcaron películas tan emblemáticas como *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, 1988). Precisamente este *cine con niño* tiene la fama de ser una característica del cine español. Aparte de la obra maestra de Víctor Erice, son grandes éxitos como *Cría cuervos...* (Carlos Saura, 1975), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) o, más recientemente, *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017), los que continúan la larga lista de películas con protagonistas infantiles dirigidas a un público adulto. Gran parte de ellas están vinculadas al tema de la guerra civil y de la dictadura, y enlazan al niño protagonista con el pasado. El niño funciona en estos casos como un personaje mediador entre el público y el trauma histórico, este último personificado por monstruos o apariciones como Frankenstein en *El espíritu de la colmena*, según el análisis de Sara Wright (2013).

Estos títulos emblemáticos, sin embargo, indagan menos en el tema de la infancia que en el de la memoria y, por consiguiente, suelen reivindicar poco en cuanto a la condición infantil. Incluso la tan aclamada *Estiu 1993*, que gira en torno a un tema ‘social’, es decir, los difíciles comienzos de una huérfana en la familia de su tío materno después de que sus padres hayan muerto de sida, se inscribe más bien en los modelos tradicionales. Es por eso por lo que el característico *cine con niño* español no constituye el modelo de un cine comprometido y combativo por los derechos y la protección de los niños. Si reivindican algo, lo hacen más bien de manera implícita<sup>3</sup>.

La historia cultural ha tardado en aceptar la infancia como una fase autónoma de la vida, y en prestar una voz propia a los niños. La Biblia codificó la autoridad absoluta del padre, y el cuarto mandamiento exige solo el respeto por los progenitores, nunca por los niños. Habrá que esperar hasta después de

<sup>3</sup> El reto que acepta *Estiu 1993*, por ejemplo, es el de indagar en el arduo problema del luto de los niños frente a la muerte de sus padres y está estructurada según las diferentes fases del proceso del luto. Desde este punto de vista quizá no reivindica, pero al menos fomenta, la sensibilización de los espectadores hacia la psique infantil.

la Primera Guerra Mundial para que, en 1924, se dieran los primeros pasos hacia una propia legislación para la infancia en forma de la Declaración de Ginebra sobre los Derechos del Niño, aprobada por la Sociedad de Naciones. Después de la Segunda Guerra Mundial se creó Unicef con la meta de remediar las tribulaciones de los niños afectados por el conflicto bélico. Los esfuerzos de estas y otras organizaciones culminaron, en 1989, en la Convención sobre los Derechos del Niño de la ONU, que, en comparación con tratados anteriores, reconoció por primera vez a estos como sujetos de derecho. A diferencia de una mera declaración, la convención implica que los Estados firmantes adquieren la obligación de garantizar su cumplimiento. Dicha convención se basa en cuatro principios fundamentales: la no discriminación; la preponderancia del interés superior del niño en todas las actuaciones que afecten directamente a los menores; el derecho a la vida, la supervivencia y el desarrollo; y el respeto a la opinión del niño. España ha firmado y ratificado la convención e informa con regularidad sobre su aplicación (la última vez en 2016).

El lento desarrollo que convirtió al niño-objeto en un sujeto con voz propia fue acompañado por el nacimiento de los *childhood studies*, un tema transversal que comparten en primer lugar la pedagogía, la psicología, la sociología y los *cultural studies*. El estudio de la ‘historia’ de la infancia demostró que sus aspectos culturales eran una construcción dentro de sus contextos sociales e históricos por parte de los adultos (Honig 1999).

A partir del siglo XX también el cine desempeña un papel central en las negociaciones en torno a las ideas sobre la infancia. En cuanto al cine español, fue Luis Buñuel quien inició el cine comprometido que se preocupa por las condiciones de vida de los niños. Sensibilizado por el surrealismo que hacía de la niñez una referencia teórica central que, según Breton, se encuentra lo más cerca de la «*vraie vie*» (Breton 1988, 340), Buñuel enriqueció su mirada con teoremas psicoanalíticos y posiciones de izquierda. Esa combinación dio lugar primero a unas secuencias de *Las Hurdes* (1933) en las que se denuncia que los niños sean las primeras víctimas de la pobreza y, luego, a la canónica *Los olvidados* (1950) y la menos conocida *La joven* (*The Young One*, 1960), una película sobre el caso de un abuso sexual a una joven<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Aparte de estos títulos, la infancia es una constante en la obra de Buñuel, visible en la importancia que tienen los traumas infantiles para los protagonistas o la violencia (sexual) contra las niñas en *Ensayo de un crimen* (1955), *Diario de una doncella* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) o *Belle de jour* (1967) (Junckerjürgen 2011).

Los temas que ha tocado Buñuel –las consecuencias de la pobreza infantil, la violencia y el abuso sexual– conservan su actualidad también en el cine entre 2000 y 2020. En cuanto a la pobreza infantil, no es un tema muy visible en las historias ubicadas en España a pesar de que la ONG Save the Children reporta una tasa de riesgo de pobreza y exclusión de un 28,3% de los niños y niñas en España, que supone en términos cuantitativos 2,2 millones<sup>5</sup>. Lo que se tiene en cuenta es más bien la pobreza extrema que marca la vida de millones de niñas y niños en países menos desarrollados. De este modo, la película docuficcional *En el mundo a cada rato* (2004) reúne cinco historias en las que las consecuencias de la pobreza infantil constituyen el problema fundamental. Invitados por la productora Tus Ojos y UNICEF-España, se reunieron cinco directoras y directores para sumergirse en la vida cotidiana de niños y niñas lejos de España. Una consecuencia gravísima de la pobreza es el desabastecimiento de medicamentos en el caso de graves enfermedades como el sida o el paludismo (*El secreto mejor guardado* de Patricia Ferreira; *La vida efímera* de Pere Joan Ventura). Otras consecuencias son la delincuencia juvenil (*Las siete alcantarillas* de Chus Gutiérrez) y los problemas de las niñas, sobre todo, para acceder a una educación escolar porque la pobreza y el patriarcado las obliga a trabajar o quedarse en casa (*Hijas de Belén* de Javier Corcuera; *Binta y la gran idea* de Javier Fesser).

Por su parte, el hilo conductor que une las historias ubicadas en España son las diferentes formas de violencia, entre ellas la pederastia y el abuso sexual –*De nens* (Joaquim Jordà, 2003), *No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011)–, el maltrato –*El Bola*–, el *bullying* –*Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008)– y la manipulación –*Camino* (Javier Fesser, 2008)–. Una lectura transversal de estos títulos permite destacar unas estructuras y estrategias narrativas similares, con la excepción del documental *De nens*. Nos encontramos ante una temática de gran complejidad, ya que los actos violentos se producen tanto de forma continua como dentro del entorno más íntimo del niño, es decir, en la familia misma (o en la escuela). Los casos presentados se desarrollan en la precaria zona transitoria entre el poder de los padres y el del Estado y su obligación de intervenir. Todos los casos ficticios adoptan la perspectiva del niño-víctima de la violencia y, conforme a las exigencias políticas, prestan una voz a los niños para superar el silencio que a menudo se les impone. La complejidad de estos casos requiere que el análisis de estas dinámicas se haga a través de un marco ‘científico’, que tiene en cuenta la interacción

<sup>5</sup> <https://www.savethechildren.es/trabajo-ong/pobreza-infantil/pobreza-infantil-en-espana>

de factores de tipo sociológico y psicológico. Los argumentos presentan una suerte de perfiles de los personajes afectados, es decir, del autor/autores de la violencia, de la víctima y del entorno.

La construcción analítica del argumento según el *statu quo* científico tiene la meta de contribuir a la sensibilización y la concienciación del público. Como la violencia se produce en la intimidad de la familia y por eso lejos de los mecanismos de control por parte de las autoridades, las películas apelan de forma implícita al público para que se responsabilice y preste atención a los indicios que remiten a un posible caso de violencia. De esta forma, las películas participan en la labor de prevención y se inscriben en las reivindicaciones político-jurídicas actuales. Los filmes tienen en cuenta que la prevención adquiere un doble sentido en este caso, porque no solo se trata de frenar la violencia concreta, sino también de evitar que la víctima se convierta en otro autor, dado que los niños abusados y acosados pueden ser los abusadores y acosadores del futuro. *Cobardes*, especialmente, pone el punto de mira en los efectos repetitivos y a largo plazo de la violencia si no se para en su momento.

Para evitar simplificaciones y juicios de valor fáciles, las películas se abstienen de estereotipos. En cuanto al trabajo de la cámara esto se traduce en una perspectiva neutra que acompaña al protagonista para convertir al espectador en testigo ocular, algo que Rodríguez (2007, 242) describe en el caso de *El Bola* incluso como «una perspectiva casi extraterritorial». Pero esto no quiere decir que la cámara no tome posición: en *No tengas miedo* enfoca a la pequeña Silvia a la altura de sus ojos para recrear su mirada físicamente limitada y permitir al público entrar en la percepción reducida de una niña de siete años. La supuesta neutralidad tampoco significa una equidistancia hacia el crimen; solo asegura que las imágenes hablen por sí mismas, como sucede de forma muy obvia en *El Bola* al filmarse cómo el padre propina una paliza a su hijo mientras este se encuentra tirado en el suelo.

Los maltratadores y abusadores se retratan, entonces, con circunspección para no convertirlos en «monstruos sin entrañas» (Planes Pedreño 2020, 438), sino para destacar la conocida banalidad del mal y sus «rasgos cotidianos que pueden ayudarles a pasar desapercibidos en algunos contextos», según Ache-ro Mañas (Rodríguez 2007, 250). De acuerdo con las estadísticas, la violencia tiene un perfil de género muy claro: toda la violencia física parte de hombres, solo formas de violencia psicológica como en *Camino* parten de una mujer, en este caso la madre. Ningún agresor se presenta como un típico villano estigmatizado por algún rasgo físico. Sin disculparlo, los argumentos con-

textualizan su comportamiento, por ejemplo, la presión de un padre machista para explicar la actitud sádica que desencadena el *bullying* en *Cobardes* o el trauma de haber perdido a un hijo en un accidente en *El Bola*. Conforme a los resultados científicos de que no existe un perfil determinado de abusadores sexuales, el padre de *No tengas miedo* forma parte de la burguesía media, es dentista, tiene recursos económicos y parece culto. En cuanto al perfil de los abusadores, el documental *De nens* recrea, en «su barroca narrativa» de tres horas de duración (Castro de Paz y Cerdán Los Arcos 2006, 130), toda la complejidad de las sesiones del tribunal sobre la red de pederastia y de pornografía pedófila detectada en el verano de 1997 en el barrio del Raval de Barcelona, y contrapone la argumentación de la fiscalía a la de la defensa insertando las declaraciones de los acusados y los expertos. Además, subraya la importancia de la pobreza de varios miembros de la red criminal y denuncia también una política urbana de gentrificación que agudizó la situación precaria de muchas personas del Raval.

Si *De nens* oculta, por respeto a las víctimas, no solo sus nombres, sino también sus voces, las películas de ficción se construyen en torno a la perspectiva de ellas. Concentrados en causas y efectos, los argumentos siguen una línea temporal a veces muy amplia para trazar las secuelas a largo plazo. *No tengas miedo*, por ejemplo, presenta el caso de Silvia, violada por su padre, a través de un esquema biográfico y longitudinal que va desde los siete años, cuando empezó el abuso, pasando por los catorce años para llegar a los principios de los veinte, el momento en el que Silvia encuentra finalmente una vía fuera de la situación. La película se concentra en los efectos que sufre la víctima del abuso sexual, entre ellos desórdenes alimenticios, depresión, ansiedad, adicciones (en este caso juegos de azar), problemas en las relaciones interpersonales e intentos de suicidio.

Con su película, Montxo Armendáriz quería aportar su «granito de arena para que el tema de los abusos sea conocido y se busquen soluciones» (Armendáriz 2011), y la solución más directa viene de la ciencia. La perspectiva científica se refleja en la puesta en escena de una terapia específica por parte de la doctora, la EMDR (Eye Movement Desensitization and Reprocessing), que consiste básicamente en la estimulación bilateral de las dos partes del cerebro mediante el movimiento de los ojos.

Como la violencia ocurre en el centro de la familia misma, en una relación de asimetría de edad y poder, las víctimas infantiles no saben o no se atreven a dirigirse a las autoridades. Por eso, las películas subrayan la importancia de su entorno, en concreto la de las madres en *El Bola* o en *No tengas miedo*. En los

dos casos, sin embargo, ellas están implicadas de alguna manera en la dinámica nefasta porque no se dan cuenta o no se atreven a intervenir. La ayuda tiene que venir desde fuera, ya sea un amigo de la víctima en *El Bola* o, en el caso de *No tengas miedo*, una doctora a la que Silvia cuenta, por fin, sus tribulaciones. El momento en el que las víctimas rompen el silencio se presenta como el paso central para una posible solución y cierra al mismo tiempo el arco narrativo. La víctima deja de ser víctima cuando se empodera de la palabra aun si el entorno intenta negar su responsabilidad. Por eso, *El Bola* termina y culmina en la declaración del joven Pablo que cuenta, por fin, cómo su padre le ha maltratado física y psicológicamente. En este momento el personaje mira por primera vez hacia la cámara y se enfrenta también visualmente a la situación.



Fotograma de *No tengas miedo*.



Fotograma de *El Bola*.

La película acompaña el discurso explícito con uno simbólico centrado en la bola que Pablo lleva siempre consigo y por la que recibe su apodo. Las últimas imágenes muestran, mientras Pablo habla en *off* de los maltratos, cómo se destruye la bola, objetualización del silencio y del miedo impuestos que lo oprimían. Un discurso simbólico parecido marca también las últimas secuencias de *No tengas miedo* cuando Silvia deja de teñirse el cabello de rubio, color de la infancia y asociación tradicional de la mujer sumisa. Su color moreno natural, en cambio, ilustra visualmente el final de su desarrollo personal que acaba en una vida autosuficiente.

Aunque las secuelas de la pobreza y de diferentes formas de violencia contra los niños constituyen sin duda alguna los problemas más llamativos y urgentes, no son, por supuesto, los únicos pesares de la juventud. El tema de la separación de los padres está muy presente en numerosos títulos, y además cabe mencionar los efectos de la despoblación rural, la ruptura de la cohesión familiar intergeneracional –*Ojos negros* (Marta Lallana e Ivet Castelo, 2019)– o el impacto negativo de internet y los abusos que permiten las redes sociales digitales –*Lucas* (Álex Montoya, 2012)–.

## 2. Discapacidades: cuestionando la normalidad, reivindicando la autonomía

Durante unos dos mil años, la emblemática historia bíblica del asesino Caín ha definido toda forma de estigma corporal como una advertencia divina. Por consiguiente, hasta finales del siglo XX los villanos literarios y del cine llevan marcas muy visibles, a menudo cicatrices, pero también formas de discapacidades. En la serie de James Bond, al Dr. No le faltan las manos, y a Le Chiffre un ojo. El ejemplo más crudo entre ellos es, sin embargo, un calvo en silla de ruedas que intenta matar a Bond en un helicóptero controlado por mando a distancia en *Solo para sus ojos* (For Your Eyes Only, John Glen, 1981). Cuando Bond consigue cambiar las tornas, coge la silla de ruedas con un patín del avión y tira a su enemigo en el agujero de una chimenea industrial como si fuera un gigantesco cubo de basura; un punto culminante de una larga tradición representativa en la que las personas con discapacidades se presentaban como monstruos o *freaks*.

A partir de los años ochenta se produjo el primer cambio de rumbo cuando se descubrió el gran potencial que ofrecían las discapacidades para la actuación. Consideradas enormes retos actorales, las discapacidades pueden hacer

disparar las carreras de actores jóvenes, como la de Leonardo di Caprio en *¿A quién ama Gilbert Grape?* (What's Eating Gilbert Grape, Lasse Hallström, 1993), o se confía en actores excepcionales para coronarlos definitivamente, como a Daniel Day-Lewis –*Mi pie izquierdo* (My Left Foot: The Story of Christy Brown, Jim Sheridan, 1989)–, Dustin Hoffmann –*Rain Man* (Barry Levinson, 1988)–, Sean Penn –*Yo soy Sam* (I Am Sam, Jessie Nelson, 2001)– o, en el caso de España, a Javier Bardem (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, 2004). Representar una discapacidad era la *vía regis* para exponer su capacidad actuarial y se recompensaba con elogios y premios por parte de la crítica, academias y festivales.

El caso de Bardem es particularmente interesante porque demuestra cómo la actuación tiende a tapar la representación de las discapacidades. Al principio su evolución siguió un esquema de la degradación y de la metamorfosis del cuerpo musculado y espectacular que le hizo famoso en *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992). Ya en *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993) acaba inválido después de un accidente de coche; Almodóvar continúa esta línea en *Carne trémula* (1997), donde se convierte en un atleta discapacitado, y en *Mar adentro* culmina la transformación (ayudada por la técnica digital para reducir los anchos hombros del actor) y se convierte en el conocido tetrapléjico Ramón Sampedro. La filmografía de Bardem demuestra cómo la versatilidad llegó a ser la marca del actor, granjeándole fama mundial. La imponente figura de Bardem enfoca la actuación y resta importancia a la discapacidad misma. Por eso es significativo que en 2004, el año que consagró a Bardem en *Mar adentro*, salió por primera vez un actor con síndrome de Down como protagonista de un largometraje, Guillem Jiménez en *León y Olvido* (Xavier Bermúdez, 2004). Desde la perspectiva de hoy, constituyó un punto de inflexión en la representación cinematográfica de personas con discapacidad dado que cumplió con una de sus reivindicaciones básicas, con el «nothing about us without us», es decir, que no se decida –y en este caso, represente– nada sobre ellos sin ellos (Williams y Shoultz 1982). Al mismo tiempo, la aparición de Guillem Jiménez como protagonista (al lado de Marta Larralde) no surgió del vacío sino que era el resultado de un largo proceso de cambio de paradigma social y político desde los años sesenta.

Hasta finales del siglo XX la discapacidad «no era objeto de derecho sino objeto [de] caridad, de beneficencia, protección, compasión y lástima» (Planella *et al.* 2012, 55). Este paradigma tradicional se basaba en el sometimiento y la marginación. A su lado dominaba la perspectiva rehabilitadora sobre la discapacidad que se centraba en las dificultades del individuo y que

tenía la meta de remediar estos problemas a través de la medicina. Eran, en primera línea, los especialistas quienes tomaron las decisiones y no las personas afectadas.

A partir de 1960 se crearon asociaciones de la sociedad civil que promovieron una nueva perspectiva sobre el tema. En vez de buscar el problema en el individuo, enfocaron el lado relacional de la discapacidad que, según ellos, depende en primer lugar del contexto social que impide a las personas en cuestión vivir una vida independiente que les ofrezca las mismas oportunidades que a todos. El objetivo general consistía en «remover los obstáculos que dificultan o impiden su participación activa en la sociedad y el pleno disfrute de sus derechos ciudadanos» (Jiménez Lara y Huete García 2010, 144).

Eran las propias personas con discapacidad, reunidas en asociaciones como Disabled Peoples' International (desde 1981), quienes intervinieron para imponer un nuevo paradigma centrado en la autonomía personal y la lucha contra la discriminación. En el caso español, este proceso culminó en la fundación del Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) en 1997. En EE. UU., este movimiento de 'abajo-arriba' ya había cosechado sus frutos en la Americans with Disabilities Act de 1990, la ley modelo de antidiscriminación que indicó el camino hacia el paradigma de inclusión y de no discriminación que a partir de entonces ha ido entrando en las legislaciones en gran parte del mundo. En España se unieron varias normativas en 2014, lo que dio como resultado la actual Ley General de los derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social.

Estos cambios fueron apoyados y acompañados en la academia por el nacimiento de los *disability studies*. Diferenciando entre *impairment* y *disability*, es decir, entre la experiencia física y la experiencia social de la discapacidad (Schneider y Waldschmidt 2012, 139 y ss.), los *disability studies* analizan cómo un «set of social, historical, economic, and cultural processes» regula y controla cómo se entiende el cuerpo y sus funciones (Davis 1995, 2)<sup>6</sup>.

El alcance de los discursos políticos y académicos, sin embargo, está limitado a ciertos segmentos de la sociedad y, por regla general, solo pueden iniciar una puesta en tela de juicio de los estereotipos y de las costumbres vigentes. Por eso, la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de la ONU de 2006 subrayaba el relevante papel que desempeñan

<sup>6</sup> Manuales importantes que marcaron hitos en el establecimiento y la creciente importancia de esta disciplina fueron la publicación de *The Disability Studies Reader* (Davis 1997) o la *Encyclopedia of Disability* (Albrecht 2006) en cinco volúmenes.

los medios de comunicación para sensibilizar a un público más amplio. En el artículo 8 se pide que se fomenten «percepciones positivas y una mayor conciencia social respecto de las personas con discapacidad» alentando «a todos los órganos de los medios de comunicación a que difundan una imagen de las personas con discapacidad que sea compatible con el propósito de la [...] Convención»<sup>7</sup>.

No hace falta insistir en que el cine y la televisión desempeñan un papel crucial a este respecto. En cuanto al cine, una vez más fue el cortometraje el que, como un sismógrafo, anunció los nuevos rumbos. En 2001, Julio Medem rodó *Clecla*, cortometraje de tres minutos para la primera edición del Noto-dofilmfest, protagonizada por su hija Alicia, que tiene síndrome de Down. En 2002 siguió *Alas de Ángel*, un cortometraje de Ricardo Aristeo del Castillo, también protagonizado por un actor con síndrome de Down, Germán Morales, tal y como Lourdes Naharro en el papel principal de *Uno más, uno menos* del mismo año dirigido por su hermano Antonio Naharro y Álvaro Pastor. Llamam la atención los vínculos personales de los directores Medem y Naharro con el tema<sup>8</sup>. Como en el caso de las asociaciones no gubernamentales, las iniciativas partieron desde un marco autobiográfico de ‘abajo-arriba’, lo que subraya la importancia de la experiencia personal para acercarse a un tema poco tratado hasta la fecha. Más tarde Medem será coproductor de *Yo, también* (2009) de Naharro y Pastor, que continúa en muchos aspectos el trabajo iniciado por *Uno más, uno menos*.

Los tres cortometrajes mencionados no solo tocan un nuevo tema, sino que inician también un verdadero cambio de rumbo en cuanto a la actuación. En vez de rodar con actores que hacen como si fueran discapacitados, trabajan con personas que realmente tienen síndrome de Down. Esto no solo dota a la actuación de una gran autenticidad, sino que da el primer paso para demostrar la capacidad de los supuestos discapacitados. De esto resulta una superposición inusitada entre persona y papel: por una parte, no se puede dudar de la veracidad de la actuación porque en cuanto al síndrome de Down el actor o la actriz no desempeñan ningún papel; por otra parte, sí que actúan

<sup>7</sup> <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf> [Consulta: 13 de enero de 2021]

<sup>8</sup> Lo mismo vale para Roberto Pérez Toledo, el director de *Seis puntos sobre Emma* (2011), que sufre una progresiva debilidad muscular y tiene que usar una silla de ruedas. También hay que mencionar a Miguel Gallardo, dibujante y autor del tebeo *María y yo* que pone en escena la vida que comparte con su hija autista María, adaptado en 2010 por Félix Fernández de Castro en un documental homónimo.

según el guion y las instrucciones del director, y cumplen con todos los retos cognitivos que requiere un trabajo tan complejo. Una vez dado este paso, se abrieron las puertas para las actuaciones de personas con síndrome de Down, como la del ya mencionado Guillem Jiménez en *León y Olvido*, seguidas de las de Pablo Pineda y Lourdes Naharro en *Yo, también* o, más tarde, las de Gloria Ramos y Fran Fuente en *Campeones* (Javier Fesser, 2018).

El hecho de que estos actores tengan síndrome de Down contradice muchos estereotipos en cuanto a dicha alteración genética porque suponen una prueba visible de sus capacidades físicas y mentales. Al mismo tiempo, el cambio se hizo de manera tan perfecta y tan natural que ni los críticos lo notaron. Admite Carlos Boyero en *El País* que no se había dado cuenta: «Lo que me ocurrió con *Campeones* me deja anonadado. Y es que durante la proyección pensaba que el grupo de discapacitados lo interpretaban actores y actrices profesionales absolutamente creíbles. También admiro el maquillaje, la peluquería, la caracterización de sus personajes. Así lo cuento en un programa de radio en directo. Mi amigo Carles Francino me revela con tacto, pero también firmeza, que no son intérpretes profesionales, sino que todos ellos padecen discapacidad en la vida real. Me quedo pasmado, no sé dónde meterme, es que ya no me entero de nada» (Boyero 2018). La innovadora filmografía de actores con discapacidad que se disparó desde 2000 hace muy difícil que se vaya a rodar en el futuro una película sobre formas de discapacidad con actores que no las tengan.

Entre 2000 y 2020, el cine ha seguido, por regla general, las directivas expuestas en la Convención de la ONU e insiste en contribuir a la sensibilización del público y fomentar la inclusión. Aunque películas como *Yo, también*, *Seis puntos sobre Emma* o *Campeones* son muy distintas, giran en torno a las mismas preguntas: ¿cómo se enfrentan las personas con discapacidad a la vida cotidiana, al mundo laboral y a la vida afectiva vinculada a la sexualidad?

Para sensibilizar hay que informar primero. Dada la exclusión de personas con discapacidad, la mayor parte del público no dispone de experiencias propias y a menudo su saber no va más allá de estereotipos y suposiciones. Si no se trata directamente de documentales como *María y yo* o *Me llamo Gennet* (Miguel Ángel Tobías, 2018), muchos filmes de ficción comparten rasgos con el documental, como por ejemplo escenas con un claro carácter pedagógico e informativo. *Uno más, uno menos* se compone en gran parte de las preguntas de una periodista y las respuestas de Lourdes Naharro. Lo que el director Antonio Naharro explicó sobre las escenas documentales aquí insertadas en la

ficción vale también para otras películas: «Con esta parte queríamos informar, no queríamos que pareciera que nos estábamos inventando lo que se contaba en el cortometraje. Queríamos documentarlo para darle peso real. Para nosotros fue muy importante que la Fundación Síndrome de Down estuviera al tanto del proyecto para que nos asesorara. Contar con el *feedback* de las familias que conviven con el síndrome de Down día a día y con la gente que trabaja con personas con discapacidad. Necesitábamos, primero, que el que no supiera nada al terminar de ver el corto conociera algo más sobre el síndrome de Down y que además hubiese una historia humana» (Álvaro Pastor y Antonio Naharro 2011).

La técnica narrativa de los diálogos informativos se refleja en una escena central de *Yo, también* en la que Laura (Lola Dueñas) le pregunta a Daniel (Pablo Pineda) por qué es diferente en comparación con otras personas con síndrome de Down. Daniel le explica a Laura, y a través de ella al público, que no tiene una forma leve, sino que es «síndrome de Down de los pies a la cabeza», pero que se ha beneficiado de una buena educación por parte de su madre. Es conocido que el actor Pablo Pineda era la primera persona con síndrome de Down en Europa que terminó una carrera universitaria. Desde este punto de vista, su mera presencia y su actuación ya ‘documentan’ su capacidad y borran el límite entre ficción y realidad. En cuanto a la forma, el carácter informativo de estas películas se refleja en la estética del realismo social, subrayado en el caso de *Yo, también* por el uso frecuente de la cámara en mano.

Los documentales, en cambio, recurren a veces a formas ficticias para sensibilizar al público. La información no se debe confundir con datos y hechos, las películas tienen la meta también de proporcionar experiencias. *María y yo*, por ejemplo, se vale de secuencias de animación para visibilizar lo invisible, es decir, la supuesta percepción de la realidad que tiene una persona con una forma de autismo, en este caso María.

Mostrar cómo las personas con discapacidad cumplen con los retos de la vida cotidiana, los estudios o el mundo laboral corrige la idea estereotípica de que son dependientes y que necesitan el apoyo constante de los demás. Para hacerlo evidente, las películas usan las figuras narrativas del paralelismo y la inversión, a menudo combinadas. Al lado de la persona con discapacidad ponen a una persona sin alteración genética y paralelizan sus vidas. En *Yo, también*, Daniel vive en estrecha relación con su familia de origen; Laura, en cambio, lleva una vida irregular marcada por altibajos emocionales, problemas de alcohol y sexo anónimo. El paralelismo sirve

para cuestionar la supuesta ‘normalidad’ porque es obvio que la vida de Daniel es mucho más equilibrada y ‘normal’ según los estándares de la clase media a la que ambos pertenecen. La misma técnica se usa en *Campeones* con la diferencia de que en este caso se contrasta la vida desequilibrada de Marco (Javier Gutiérrez) con varias personas de ‘Los amigos’, un equipo de baloncesto compuesto por personas con discapacidad. Mientras que Marco es un entrenador de baloncesto de éxito condenado a entrenar a ‘Los amigos’ por haber provocado un accidente bajo la influencia del alcohol, los jugadores de este equipo, sin embargo, controlan sus vidas cada uno a su manera. A este paralelismo sigue la figura de la inversión: cuando Marco ve pasmado que Benito, uno del equipo, se va a casa en una moto, le dice a Julio, el jefe del club, que Benito no debería conducir por ser un peligro para sí mismo y para los demás, a lo que le responde Julio: «Benito nunca ha tenido un accidente, ¿y tú?». Se invierten de nuevo los papeles en *Yo, también* cuando Luisa, una chica con síndrome de Down, consuela a Laura, que se echa a llorar al darse cuenta de que nunca ha habido un amor verdadero en su vida.

El paralelismo y la inversión rompen con la supuesta antinomia entre las personas con discapacidad y los que no la tienen y a través de eso niegan la idea de que hay una normalidad válida. Lo que los personajes aprenden en pantalla el público lo aprende con ellos, y cuando Marco se queja delante de Julio de que «mi trabajo es entrenar a jugadores normales. Estos no son ni jugadores, ni son normales», Julio le contesta «¿Y quién es normal, Marco? ¿Tú y yo somos normales?». Si no hay normalidad, tampoco hay discapacidad, o mejor dicho, solo hay diversidad funcional.

Una vez rota la idea de ‘normalidad’, las películas pueden también desmontar ideas falsas, articular reivindicaciones y reflexionar sobre retos futuros. De hecho, todo gira en torno a la idea de la autonomía de las personas con discapacidad. En *Yo, también* se critica la sobreprotección de los padres con respecto a sus hijos, una actitud que los infantiliza y no les permite llevar sus propias vidas según su voluntad.

Si el mundo laboral no constituye un problema para la mayoría de los personajes de *Yo, también*, *Seis puntos sobre Emma* o *Campeones* dado que todos cumplen con sus tareas, eso se debe en parte al hecho de que el trabajo no ofrece, por regla general, el necesario dramatismo para la puesta en escena de una película de ficción. Por eso, se centran más bien en cuestiones que ofrecen suspense –como el campeonato en *Campeones*– o tensión dramática, como las relaciones amorosas.

Amor y sexualidad son el tema central de *Yo, también*. La posición excepcional de Daniel como primera persona con síndrome de Down que ha adquirido un diploma universitario abre nuevas preguntas con respecto a su vida afectiva. Atraído por la belleza de sus compañeras de trabajo, tiene sueños eróticos con ellas y se fija en Laura, de la que se va enamorando. Las mujeres, sin embargo, lo rechazan, y su hermano le explica que «ninguna mujer con 46 cromosomas se va a enamorar de ti» y le recomienda que se fije en «mujeres a tu alcance» y que se masturbe. Estos consejos no solo parecen crueles, sino que tampoco dan una respuesta al problema: Daniel no se siente atraído por mujeres «a su alcance» y tampoco se trata de «eyacular», sino, según él, de afecto y de cariño, algo que observa constantemente en su entorno, pero que no puede conseguir él mismo. En el curso de la película, Laura y Daniel sí que van a pasar una noche juntos, pero no se convertirán en pareja. El problema sigue entonces sin solucionarse, y cuando Daniel empieza a ligar con una chica en el tren durante la última escena, es rechazado otra vez. Se puede, así, regular y dirigir la inclusión de personas con discapacidad en las infraestructuras de formación y en el mundo laboral, pero esta integración es mucho más difícil con respecto a la sexualidad. Si Luisa impone su autonomía sexual de mujer frente a su madre para seguir viendo a su amor, la cuestión de las relaciones sexuales de consenso entre personas con discapacidad y personas sin ella, para las que Adams (2015) ha introducido el término de la *discenegation* (calcado de la *miscenegation*), parece todavía mucho más árida. *Yo, también* tiene el mérito de formular el problema aunque no propone ninguna solución; el tema de la asistencia sexual, por ejemplo, no se menciona. Tampoco se muestran imágenes sexuales de los personajes con síndrome de Down, algo que Adams (2015, 12) considera una contradicción y una expresión de «the ableist gaze of a camera» que se niega «to make disabled sex visible». Quizá se debería matizar este juicio. Escenas de amor que se funden en negro antes de que los enamorados se desnuden son la regla general en un cine que se dirige a un público de todas las edades.

Aparte de eso, hay películas como *De óxido y hueso* (De rouille et d'os, Jacques Audiard, 2012) por ejemplo, que muestran actos sexuales del cuerpo mutilado de la protagonista, y también en *Seis puntos sobre Emma* hay desnudos. Parece tener que ver más bien con el tipo de discapacidad, en este caso con las diferencias visibles del físico de las personas con síndrome de Down a las que el público no está acostumbrado en contextos eróticos. ¿Se pueden convertir en el futuro en cuerpos deseables también para gente que no tiene

el síndrome? Las películas no llegan a pronosticar esto, pero sí que presentan a las personas con síndrome de Down como personas atractivas que bailan *ballet* clásico en *Yo, también*, y del propio Daniel se dice varias veces que es «mono».

Por otra parte, hay que destacar el papel importante que desempeña el humor en la representación, sobre todo, del síndrome de Down. Son incontables los comentarios graciosos e inteligentes de Daniel en *Yo, también*. El sentido de humor no solo sirve para caracterizar a los personajes, sino que funciona también para intermediar entre un tema en principio serio y el público, una estrategia muy bien definida en el subtítulo de *Campeones*: «Una comedia muy seria».

El compromiso de estas películas se resume en las palabras que pronuncia Daniel al principio de *Yo, también* y que son una reivindicación directa de la inclusión: «Las sociedades que dividen y apartan a las minorías son sociedades mutiladas. No están unidas. Parece como si cada uno fueran islas desiertas. Eso es lo que no se pretende. Lo que se quiere es todo lo contrario, es unir. Aquí no hay ni mujeres ni negros ni homosexuales ni nada. Aquí todos somos personas. Por eso el trabajo nos ayuda a sentirnos parte de esta sociedad, porque lo somos, siempre lo hemos sido, y queremos tener voz en esta sociedad, que para eso se llama democrática».



Fotograma de *Yo, también*.

### 3. Nuevos aspectos en la representación de la tercera edad

España es uno de los países europeos más afectados por el envejecimiento de la población. Si en 2017 el 18,8% tenía más de 65 años (Abellán García *et al.* 2018, 7), es posible que en 2061 sea ya un 38% según pronósticos del Instituto Nacional de Estadística. Aunque el envejecimiento de la sociedad es una señal de una creciente calidad de vida, a menudo no es considerado un logro, sino más bien un reto o, peor todavía, un grave problema económico. Se teme la quiebra del sistema público de pensiones, la pérdida de productividad del capital humano o el estancamiento del dinamismo emprendedor (citado en Gil Calvo 2003, 79), por nombrar solo algunos augurios. Las ideas e imágenes que se asocian con la tercera edad son muy negativas y giran en torno al deterioro físico, a menudo vinculado a enfermedades como el Alzheimer, la artrosis o la diabetes. El creciente número de personas mayores trae consigo un gran riesgo de pobreza para muchos, de pobreza femenina para ser exactos, dado que la mayoría de las personas mayores serán mujeres. El cuidado de las personas mayores pesa también sobre los familiares, que a menudo no pueden asumirlo por los conocidos fenómenos del éxodo rural y de la baja tasa de natalidad, lo que hace que la residencia sea en muchos casos la única solución.

De aquí nace una verdadera jerarquía de las edades, un culto a la juventud en detrimento de la vejez en un nuevo tipo de conflicto generacional<sup>9</sup>. De ahí devienen una serie de actitudes perjudiciales y prácticas discriminatorias contra la tercera edad, denominadas *edadismo*, *viejismo* o *ageism*. En vez de apreciar el potencial que tienen las personas mayores por su experiencia, se tiende a considerarlas una carga o incluso individuos inútiles en una sociedad basada en el rendimiento laboral. Al lado de esto existen una serie de estereotipos, como el de la asexualidad de las personas mayores, que afectan a su calidad de vida y su autonomía personal.

A partir de finales del siglo XX se puede observar una creciente concienciación y sensibilización hacia el cambio demográfico en los ámbitos científico y político. A partir de los trabajos de Simone de Beauvoir (*La vieillesse*, 1970) y de Georges Minois (*Histoire de la vieillesse en Occident*, 1987) se han creado los *age studies*. Liderados, entre otras personas, por Margaret

<sup>9</sup> Citamos de manera ejemplar a David Trueba (2018, 75): «La información diaria sobre el envejecimiento de la población quiere provocar ese rencor de clase, ahora ejercido por los jóvenes, que están obligados a mirar a los ancianos como si fueran sus enemigos».

Morgenroth Gullette, los *age studies* forman una perspectiva interdisciplinaria que parte de la hipótesis de que la edad no es solo un fenómeno biológico, sino también una categoría performativa determinada por el contexto socio-cultural. Según Gullette (2000; 2004), la mala fama que tiene la vejez se basa en una verdadera ideología de la edad.

Para remediar los efectos de esa ideología, se ha puesto en marcha un proceso político que tiene la meta de proteger los derechos humanos de personas de la tercera edad. En la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea del año 2000, se inscribió el derecho a la no discriminación por la edad. Luego, en 2002, se celebró en Madrid la Segunda Asamblea Mundial sobre el Envejecimiento. Allí se declaró un Plan de Acción Internacional de Madrid que tiene en cuenta también las imágenes de la vejez que se transmiten por los medios de comunicación de masas. En el apartado 113 se alienta «a los medios de difusión a promover imágenes en que se destaquen la sabiduría, los puntos fuertes, las aportaciones, el valor y la inventiva de las mujeres y los hombres de edad, incluidas las personas de edad con discapacidad» y «a trascender la presentación de estereotipos e iluminar la diversidad plena de la humanidad» con la meta de «evitar la discriminación por razones de edad en el empleo y a presentar imágenes positivas de las personas de edad»<sup>10</sup>.

Es verdad que si no es directamente gerontofóbico, el cine comercial al menos elude la vejez y comete al menos un pecado de omisión, dado que sus productos se dirigen en primer lugar a jóvenes y adolescentes. El cine de acción y de entretenimiento basado en efectos especiales y coreografías físicas arrebatadoras está estrechamente vinculado al héroe joven. Pero una cierta gerontofobia no solo subyace al cine comercial, también se puede detectar, en el caso de España, en el clásico *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) o en la distópica película *Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla, 1994)<sup>11</sup>.

Las imágenes de la vejez están estrechamente vinculadas a las largas carreras de ciertos actores de éxito. En el caso del cine español hay que pensar en Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey o José Luis López Vázquez, aparte de que hay actores que siempre han aparecido mayores o interpretado a mayores, como Pepe Isbert o Paco Martínez Soria (citado en Genovard y

<sup>10</sup> <https://social.un.org/ageing-working-group/documents/mipaa-sp.pdf> [Consulta: 23 de febrero de 2021]

<sup>11</sup> Un ejemplo más reciente es el cortometraje *Yayos* (Roberto San Sebastián, 2013), en el que un joven gasea a un grupo de ancianos porque cree que le quitan la energía vital.

Casulleres 2005, 11). El tema del envejecimiento puede formar parte del argumento y crear interesantes contrastes filmográficos: por ejemplo, en el caso de Clint Eastwood entre la imagen del joven y virtuoso antihéroe de la icónica trilogía del dólar y el antihéroe envejecido y menos ágil en *Sin perdón* (Unforgiven, Clint Eastwood, 1992). Aunque las posibilidades del maquillaje y de la técnica digital permiten avejentar a los actores por jóvenes que sean, los intérpretes famosos de avanzada edad tienen la posibilidad de interpretar a personas mayores y añadir a través de su edad real un toque de autenticidad a la edad que representan, muy obvio en los papeles de Clint Eastwood en *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), con 78 años, o en *Mula* (The Mule, Clint Eastwood, 2018), con 88.

No es casualidad que se hayan mencionado hasta aquí solo a actores. La vejez cinematográfica es masculina y representa un claro cisma de género. Si, por regla general, solo los actores muy establecidos consiguen mantenerse en pantalla durante varias décadas, la mayoría de las mujeres es eclipsada casi por completo a partir de los cuarenta años, una práctica que rompe totalmente con la distribución real de la población según edades. Solo después de la Asamblea en Madrid en 2002 se estrenan películas españolas que cuestionan los esquemas tradicionales y que presentan la vejez como una posibilidad de crecer personalmente y de probar modelos alternativos. No es sorprendente que las mujeres desempeñen aquí un papel primordial.

*Nacidas para sufrir* (Miguel Albaladejo, 2009) enfoca la difícil situación de las mujeres en el campo, donde el reparto tradicional de las tareas entre hombres y mujeres persiste en perjuicio de ellas, cuya fuerza laboral es explotada por los familiares. A estas tradiciones, la protagonista Flora, de 73 años, se opone con un nuevo modelo de la vida rural y las estructuras sociales en los pueblos: para asegurar que alguien cuide de ella se casa con su empleada Purita provocando, de esta manera, la oposición por parte de sus sobrinas y del clero local, que considera el matrimonio entre mujeres un «pecado». Pero ni Flora ni Purita son homosexuales, se casan porque es la mejor manera de asegurar su futuro. Flora ha cuidado de sus tres sobrinas huérfanas y por eso recibe una exigua pensión estatal, pues no ha ‘trabajado’ lo suficiente. El matrimonio de Flora y Purita critica de manera indirecta que el sistema de las pensiones no tiene en cuenta el trabajo que se ha hecho por la familia y que lo único que Flora obtiene después de una vida llena de abnegación es una situación precaria. La manera con la que Flora impone sus intereses forma un claro modelo de autoempoderamiento. Aparte de la crítica al sistema de pensiones, *Nacidas para sufrir* carga abiertamente contra el fuerte sexismo que

marca las relaciones entre el hombre y la mujer en el campo. Para Flora está claro que el matrimonio con un hombre la hubiera convertido en una esclava. Destaca en esta «olimpiada del sufrimiento femenino»<sup>12</sup> que las protagonistas son «heroínas cotidianas» (Castejón Leorza 2014, 336 y ss.), aptas para servir de nuevos modelos.



Fotograma de *Nacidas para sufrir*.

Poco después, *La vida empieza hoy* (2010), de Laura Mañá, indaga sobre la sexualidad en la vejez para contradecir el estereotipo según el cual es una época asexual. El objetivo didáctico de la película se traduce en numerosas escenas *gerogógicas*, en este caso de educación sexual en un centro social. Ya al principio del largometraje la profesora resume en un pequeño monólogo el mensaje del filme: «Por educación, se ha asociado sexo a reproducción. Pero hay otra dimensión fundamental que no debemos olvidar. Y es que el sexo puede durar toda nuestra vida. Y además no tiene por qué ser compartido. Somos sexuales desde que nacemos hasta que morimos. Porque el sexo tiene que ver con las sensaciones y no dejamos de sentir nunca. ¿Pero qué nos ha enseñado la sociedad? Que hacer algo por uno mismo no tiene sentido porque hay que ser productivo».

Después de este prólogo el filme ejemplifica de manera coral cómo cada uno de los personajes –que tienen entre 65 y 75 años– descubre la sexualidad en la tercera edad, o bien por sí solo, o bien con una nueva pareja, o bien con

<sup>12</sup> «Miguel Albaladejo rueda *Nacidas para sufrir*, un guiño al humor negro y costumbrista». *El Mundo*, (4 de noviembre de 2008). <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/04/cultura/1225817356.html> [Consulta: 12 de febrero de 2021]

nuevos impulsos para volver a despertar el deseo dentro del matrimonio. *La vida empieza hoy* es considerada la primera película española «que introduce al espectador en el dormitorio y en la cama de dos personajes de más de 60 años» (Medina 2017, 1103). En su época rompió un tabú cinematográfico y es comparable con el filme alemán *En el séptimo cielo* (Wolke 9, Andreas Dresen, 2008). Las dos películas se diferencian claramente, sin embargo, en el enfoque sexual. Si Dresen se concentra en la pasión heterosexual y por eso en el coito de sus protagonistas, Mañá visualiza la sexualidad como una actitud hacia uno mismo, necesaria para la salud sin que sea necesario compartirla con alguien<sup>13</sup>. Por eso es consecuente que uno de los tres orgasmos paralelos con los que culmina la película se provoque por masturbación femenina. Si esta fue ya en protagonistas femeninas jóvenes un instrumento de emancipación (citado en Junkerjürgen 2014, 186), lo mismo vale para las mujeres mayores. Desde este punto de vista, Mañá ofrece «retratos fuertes y empoderantes que deconstruyen con sutileza e inteligencia los modelos asignados por la sociedad patriarcal a las mujeres» (Zecchi 2017, 207).

Aparte de cuestiones de género, destacan narrativas de enfermedad que se concentran en los síntomas y en el impacto en el entorno social de los enfermos. Llama la atención el número de filmes que focalizan el Alzheimer como si fuera una metonimia para todas las enfermedades que se vinculan a la tercera edad, una observación que corresponde a que el Alzheimer «se sitúa entre las principales preocupaciones de salud de los españoles»<sup>14</sup>. Los primeros acercamientos, *¿Y tú quién eres?* (Antonio Mercero, 2007) o *Amanecer de un sueño* (Freddy Mas Franqueza, 2008), se centran, por consiguiente, casi más en la familia que en el enfermo mismo y en la cuestión de quién cuida de él. Aunque sí ponen en escena los síntomas de la enfermedad misma y crean situaciones melodramáticas sobre la responsabilidad de los familiares (Medina 2013, 362). A este respecto destaca la importancia de la relación entre abuelos y nietos presentada como mucho más afectiva y sincera que aquella entre padres e hijos. En los dos casos, la nieta/nieto deciden cuidar del abuelo para pasar tiempo con él a pesar de que esto los haga perder oportunidades en la vida.

El hueco informativo lo llena el documental *Bicicleta, cuchara, manzana* (Carles Bosch, 2010) sobre cómo el político Pasqual Maragall se enfrenta a

<sup>13</sup> Para más información, véase las interpretaciones detalladas de Nathalie Bödicker (Universität Gießen) en su tesis doctoral, prevista para 2022.

<sup>14</sup> <https://fpmaragall.org/noticias/el-alzheimer-se-situa-entre-las-principales-preocupaciones-de-salud-de-los-espanoles/>

la enfermedad. El objetivo didáctico se reparte en tres niveles: uno científico, que explica tanto las causas y los efectos de la enfermedad como el esfuerzo internacional de los expertos para remediarla; el nivel individual del afectado, Maragall, que presenta de manera modélica cómo uno puede manejar personalmente la nueva situación; y, por último, los efectos de la situación en su entorno familiar. El documental explicativo es especialmente importante para quitarle a la enfermedad el aspecto mítico y desconcertante no solo por sus partes científicas, sino también porque Maragall mismo acepta el reto de la enfermedad con espíritu de lucha y con optimismo. Confiando en la ciencia creó la fundación Pasqual Maragall para «vencer el Alzheimer», aunque él mismo no disfrutará de los resultados.

#### 4. Potenciar la dignidad

El cambio de actitud y de ideas en cuanto a la infancia y las personas discapacitadas y mayores resulta de nuevos discursos que se van extendiendo en el transcurso del siglo XX. Impulsado por reivindicaciones de fundaciones no gubernamentales o de los afectados mismos para proteger la dignidad de todas las personas —el pilar central de los derechos humanos—, se ha puesto en marcha un complejo proceso político con la meta de crear un marco jurídico específico para los tres grupos en cuestión. El desarrollo político fue acompañado de un amplio discurso científico que cuestionaba la así llamada normalidad y que iba formando un dispositivo transdisciplinario denominado *cultural studies*, cuya posición política se puede entender como radical-democrática (Marchart 2008, 33). Los *cultural studies* no solo analizan, sino que también tienen por meta el empoderamiento de los afectados, y por eso el proceso político y los discursos científicos son inseparables aunque difieran en su origen institucional. La marginación de niños, personas discapacitadas y mayores ilustra y sigue ilustrando cómo las prácticas sociales crean injusticias a partir de construcciones culturales. Cada uno de los tres grupos está marcado por imágenes e ideas ajenas que limitan su autonomía y por eso es consecuente que se hayan desarrollado las subramas específicas de los *childhood*, los *disability* y los *age studies*.

El cine no ha sido el motor de estas dinámicas, sino que ha formado más bien una plataforma para potenciar la extensión discursiva hacia nuevos públicos. En cuanto a los conceptos narrativos, dominan formatos documentales, entre ellos argumentos inspirados por biografías reales como en *Mar*

*adentro* (Tschiltschke 2018, 157-159) o en *Camino* (Pavés 2020, 351 y ss.). Si este no es el caso, como en *El Bola* o *No tengas miedo*, los argumentos se basan en datos empíricos y tienen la meta de representar biografías posibles. Abundan secuencias explicativas y didácticas, a menudo en forma de entrevistas, que reflejan cómo el cine se acerca a los discursos científicos. En muchas ocasiones la estética de la imagen obedece a los presupuestos del realismo, y la cámara adopta una perspectiva aparentemente neutra que pretende solo observar para dejar hablar a los ‘hechos’.

Cuando se intenta adoptar, en cambio, la perspectiva del personaje afectado, el realismo llega rápidamente a sus límites. *María y yo* y *Arrugas* se basan en tebeos cuya estética permite crear impresiones visuales inusitadas que imaginan cómo una persona con autismo o Alzheimer percibe su alrededor. Es obvio que esas escenas tienen un gran potencial para crear puentes entre el público y unas realidades difícilmente imaginables. Esta vía aún no se ha explotado del todo. Si el tebeo *Arrugas*, de Paco Roca, sí que visualiza la percepción descontrolada de Emilio, que mezcla presente y pasado, realidad e imaginación (citado en Hertrampf 2012, 15-19), sorprende que la película reduzca estos acercamientos visuales novedosos y tematice el Alzheimer más bien a nivel del argumento. En el tebeo, la lenta pérdida de la memoria culmina en la pérdida de las caras de los personajes para acabar en páginas blancas (Roca 2007, 98-99). En la película, en cambio, se ha optado por un final mucho más conciliador: una sonrisa de Emilio que hace pensar al espectador que sigue entendiendo su entorno aunque apenas se comunique ya con él.

Esto toca un problema fundamental del cine comprometido cuyo objetivo de conmover y de convencer al público está estrechamente vinculado a discursos, y no a formas, por lo que normalmente no se atreve a experimentar con la imagen. Estos filmes tienen un mensaje político que pretende ser directo y claro. Los problemas surgen cuando las películas emiten mensajes más ambiguos. El caso de *León y Olvido* es muy significativo a este respecto. La relación de amor-odio de los dos mellizos, uno con síndrome de Down, y el otro no, tiene momentos ambivalentes y desconcertantes que van desde los intentos de Olvido de matar a su hermano hasta escenas con una carga incestuosa. Por esto, académicos como Fraser (2013, 18-25), que analizan en primer lugar si las historias y los argumentos son conformes a las reivindicaciones políticas, no saben apreciar un filme al que consideran «sensacionalista», y prefieren *Yo, también*. Los que buscan miradas más autorales y artísticas, en cambio, como Hartwig (2016, 237), elogian las ambivalencias de *León y Olvido* y critican lo convencional y lo políticamente

correcto que hay, según ellos, en *Yo, también*. Después del 2000 parece que el gran reto del cine comprometido sigue siendo el de mantener el equilibrio entre los mensajes demasiado explícitos que tienden hacia el panfleto y la ambigüedad necesaria para que el arte pueda poner en marcha un proceso de concienciación.

## Filmografía

- Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933)  
*Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)  
*Los cuatrocientos golpes* (Les 400 coups, François Truffaut, 1959)  
*El cochecito* (Marco Ferreri, 1960)  
*La joven* (The Young One, Luis Buñuel, 1960)  
*El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973)  
*Cría cuervos...* (Carlos Saura, 1975)  
*Solo para sus ojos* (For Your Eyes Only, John Glen, 1981)  
*Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, 1988)  
*Rain Man* (Barry Levinson, 1988)  
*Mi pie izquierdo* (My Left Foot: The Story of Christy Brown, Jim Sheridan, 1989)  
*¿A quién ama Gilbert Grape?* (What's Eating Gilbert Grape, Lasse Hallström, 1993)  
*Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla, 1994)  
*Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997)  
*La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)  
*Solas* (Benito Zambrano, 1999)  
*El Bola* (Acheró Mañas, 2000)  
*Clecla* (Julio Medem, 2001)  
*Yo soy Sam* (I Am Sam, Jessie Nelson, 2001)  
*Alas de Ángel* (Ricardo Aristeo del Castillo, 2002)  
*Uno más, uno menos* (Antonio Naharro y Álvaro Pastor, 2002)  
*De nens* (Joaquim Jordà, 2003)  
*Planta 4ª* (Antonio Mercero, 2003)  
*En el mundo a cada rato* (Javier Corcuera, Patricia Ferreira, Javier Fesser, Chus Gutiérrez y Pere Joan Ventura, 2004)  
*León y Olvido* (Xavier Bermúdez, 2004)  
*Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004)  
*El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006)  
*¿Y tú quién eres?* (Antonio Mercero, 2007)

*Amanecer de un sueño* (Freddy Mas Franqueza, 2008)  
*Camino* (Javier Fesser, 2008)  
*Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008)  
*El truco del manco* (Santiago Zannou, 2008)  
*En el séptimo cielo* (Wolke 9, Andreas Dresen, 2008)  
*Nacidas para sufrir* (Miguel Albaladejo, 2009)  
*Yo, también* (Antonio Naharro y Álvaro Pastor, 2009)  
*Bicicleta, cuchara, manzana* (Carles Bosch, 2010)  
*La vida empieza hoy* (Laura Mañá, 2010)  
*María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2010)  
*Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010)  
*Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011)  
*No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011)  
*Seis puntos sobre Emma* (Roberto Pérez Toledo, 2011)  
*De óxido y hueso* (De rouille et d'os, Jacques Audiard, 2012)  
*Yayos* (Roberto San Sebastián, 2013)  
*Estiu 1993* (Carla Simón, 2017)  
*Campeones* (Javier Fesser, 2018)  
*Me llamo Gennet* (Miguel Ángel Tobías, 2018)  
*Ojos negros* (Marta Lallana e Ivete Castelo, 2019)

## Bibliografía

- Albrecht, G. L. (2006). *Encyclopedia of disability*. Thousand Oaks: SAGE.
- Adams, R. (2015). Privacy, Dependency, Discegenation: Toward a Sexual Culture for People with Intellectual Disabilities. *Disability Studies Quarterly* 35(1). Obtenido de <https://dsq-sds.org/article/view/4185/3825>.
- Bazin, A. (1997). L'enfance et le cinéma. Des cailloux du petit poucet au chemin de la vie. *L'écran français*, 233, 19. Décembre 1949, 13-15.
- Beauvoir, S. de (1970). *La vieillesse*. Paris: Gallimard.
- Boyero, C. (06.04.2018). Crítica: Riesgo y personalidad. *El País*. Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2018/04/05/actualidad/1522950611\\_048214.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/05/actualidad/1522950611_048214.html)
- Breton, A. (1988). *Oeuvres complètes. Vol. I*. Paris: Gallimard.
- Castejón Leorza, M. (2014): Heroínas cotidianas en el cine de Miguel Albaladejo. En F. Serra de Renobales y H. Talaya-Manso: *Agentes de cambio: Perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI* (pp. 333-356). Madrid: Pliegos.

- Castro de Paz, J. L. y Cerdán Los Arcos, J. (2006). Razonables huellas documentales (2000-2006). Un variado, fértil y alentador panorama. En H. J. Rodríguez (Ed.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (pp. 125-133). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy. Disability, deafness, and the body*. London: Verso.
- Davis, L. J. (1997). *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge.
- Fraser, B. (2013). *Disability studies and Spanish culture. Films, novels, the comic and the public exhibition*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Gullette, M. M. (2000). Age Studies as Cultural Studies. En T. R. Cole, R. Kastenbaum y R. E. Ray (Eds.), *Handbook of the Humanities and Aging* (pp. 214-234). New York: Springer.
- (2004). *Aged by Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Hartwig, S. (2016). Andere Geschichten über geistige Behinderung? Die Spielfilme *Le huitième jour* (1996), *Yo, también* (2009) und *León y Olvido* (2004). *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 66, 225-240.
- Hertrampf, M. O. M. (2012). Die Visualisierung des Nichtsagbaren oder das Verschwinden der Bilder in Paco Roca *Arrugas* (2007). *Medienobservationen*. Obtenido de [http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics\\_pdf/hertrampf\\_comfor.pdf](http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/hertrampf_comfor.pdf)
- Honig, M. S. (1999). *Entwurf einer Theorie der Kindheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jiménez Lara, A. y Huete García, A. (2010). Políticas públicas sobre discapacidad en España. Hacia una perspectiva basada en los derechos, *Política y Sociedad* 47(1), 137-152.
- Junkerjürgen, R. (2011). “Quelle joie d’avoir assassiné nos enfants” – Niños y jóvenes en el cine de Buñuel. En P. Cavielles y G. Poppenberg (Eds.), *Luis Buñuel: dos mundos. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético* (pp. 125-143). Berlín: Tranvía.
- (2014). Quantifying desire, qualifying disease. Gendered images of sexual addiction in Spanish Cinema of Pedro Almodóvar, Julio Medem, and Valérie Tasso. En A. J. Zwierlein e I. M. Heid (Eds.), *Gender and Disease in Literary and Medical Cultures* (pp. 173-191). Heidelberg: Winter.
- León de Aranoa, F. (2002). Los lunes al sol, hoy. *Huffington Post* (8 de octubre). Obtenido de [https://www.huffingtonpost.es/fernando-leon-de-aranoa/los-lunes-al-sol-hoy\\_b\\_1942475.html](https://www.huffingtonpost.es/fernando-leon-de-aranoa/los-lunes-al-sol-hoy_b_1942475.html)
- Marchart, O. (2008). *Cultural Studies*. Konstanz: UVK.
- Medina, R. (2013). Alzheimer’s Disease, a Shifting Paradigm in Spanish Film: *¿Y tú quién eres?* and *Amanecer de un sueño*. *Hispanic Research Journal*, 14(4), 356-372.
- (2017). Envejecimiento, lesbianismo y heteronormatividad en la película *80 eguanean* (2010). *Bulletin of Hispanic Studies* 94(10), 1101-1116.

- Minois, G. (1987). *Histoire de la vieillesse en Occident: De l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Fayard.
- Morales, A. (2011). Entrevista con Montxo Armendáriz. Director de cine. *El País* (25 de abril). Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2011/04/25/actualidad/1303747200\\_1303755158.html](https://elpais.com/cultura/2011/04/25/actualidad/1303747200_1303755158.html)
- Pavés, G. M. (2020). Camino. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 350-352). Barcelona: Laertes.
- Planella Ribera, J., Moyano Mangas, S. y Pié Balaguer, A. (2012). Activismo y lucha encarnada por los derechos de las personas con dependencia en España: 1960-2010. *Intersticios: Revista sociológica de pensamiento crítico* 6(2), 49-62.
- Planes Pedreño, J. A. (2020). No tengas miedo. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 435-438). Barcelona: Laertes.
- Roca, P. (2007). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
- Rodríguez, H. J. (2007). Acheró Mañas. En J. Rodríguez Hilario (Ed.), *Voces en el tiempo. Conversaciones con el último cine español* (pp. 233-254). Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Schneider, W. y Waldschmidt, A. (2012). Disability Studies. (Nicht-) Behinderung anders denken. En S. Moebius (Ed.), *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies* (pp. 128-150). Bielefeld: Transcript.
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- Trueba, D. (2018). *La tiranía sin tiranos*. Madrid: Anagrama.
- Tschiltschke, C. von (2018). La discapacidad en la mira de la docuficción: *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar. En J. Checa y S. Hartwig (Eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (pp. 153-165). Berlin: Peter Lang.
- Uno más, uno menos* de Álvaro Pastor y Antonio Naharro (2011). *Cuaderno trascine 2011-2012 para el profesorado*. Comunidad de Madrid. Obtenido de <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010722.pdf>
- Williams, P. y Shoultz, B. (1982). *We can speak for ourselves. Self-Advocacy by Mentally Handicapped People*. London: Condor.
- Wright, S. (2013). *The Child in Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Zecchi, B. (2017). Laura Mañá: Irrelevancia y desafío feminista desde el realismo mágico al realismo histórico. En F. A. Zurian (Ed.), *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)* (pp. 207-219). Madrid: Fundamentos.

## 8. Imaginarios del terrorismo y sensibilidades sociales

RICARDO JIMENO ARANDA  
Universidad Complutense de Madrid

### 1. Contexto y representación del terrorismo en España

Desde la reinstauración de la democracia, a partir de 1975, el terrorismo ha sido la principal anomalía que ha acompañado al progreso y modernización social y política española. La pervivencia de ETA durante más de tres décadas, como manifestación fundamental, ha sido el reflejo irracional de las tensiones territoriales que han ocupado y siguen ocupando, de modo muchas veces prioritario, la agenda política española. Buena parte de las zonas de sombra de esta etapa están marcadas por las acciones criminales de la banda, no solo en sus atentados más cruentos o traumáticos, sino también en el manto de miedo y confrontación social vivido particularmente en el País Vasco. A ello deben sumarse los episodios de guerra sucia, protagonizados por algunos apéndices del Estado. A este escenario permanente se suma, en el nuevo siglo, el impacto global del terrorismo islamista, que tiene un punto de inflexión en Madrid, el 11 de marzo de 2004, con la masacre de Atocha; un episodio terrorista, con implicaciones colaterales de importancia fundamental en el devenir político español, al que seguirán posteriores acciones violentas o conatos ocasionales. El terrorismo islamista se convierte en una amenaza latente que plantea un nuevo escenario de incertidumbre, al tiempo que diversos factores conducen al final definitivo de la violencia de ETA en octubre de 2011.

Esta omnipresencia del terrorismo ha tenido una plasmación peculiar en la cinematografía nacional. Pese a su protagonismo constante en la historia reciente, su representación filmica ha sido escasa hasta hace pocas fechas. Este desequilibrio, como apunta el principal experto en la relación entre el cine español y el terrorismo, en particular de ETA, Santiago de Pablos, no ha sido tanto cuantitativo como cualitativo (2017, 443). Es decir, pueden encontrarse decenas de obras que abordan la cuestión, pero en el conjunto se percibe cierta ausencia de relatos de ficción, e incluso un enfoque anémico en cuanto a profundidad o significación. El tratamiento inicial en la Transición, cuando ETA está todavía asociada a la lucha antifranquista, premia la crónica política de signo épico, como se refleja en el documental *El proceso de Burgos* (1979), en la ficción *La fuga de Segovia* (1981), ambas de Imanol Uribe, o en una de las aproximaciones más relevantes a la acción de ETA, *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). Las imágenes de ficción que representan el atentado contra el presidente del gobierno franquista, Carrero Blanco, han trascendido su propia condición cinematográfica al utilizarse de modo recurrente para ilustrar el episodio histórico, hasta el punto de que muchos espectadores las asocian al hecho real olvidando su condición de dramatización (De Pablo y Barrenetxea Marañón 2016, 201). En las décadas siguientes, en los ochenta y los noventa, en las que ETA asesina con mayor frecuencia y crueldad, con varios atentados indiscriminados, la presencia cinematográfica es exigua, y se vale del género policíaco como coartada, sin abordar frontalmente las consecuencias humanas y políticas de la acción terrorista.

Este desequilibrio representativo, con excepciones significativas, está causado por la incomodidad que supone para los cineastas abordar un tema candente y delicado, que puede suponer represalias personales para los artífices, habida cuenta del manto de terror generado por ETA, como se demuestra en la negativa de técnicos o actores a trabajar en algunos filmes (Marcos Ramos 2019, 98) o a firmar con sus iniciales, preservando de algún modo el anonimato –como ocurre en los primeros documentales de Iñaki Arteta–, pero también en la complejidad narrativa que implica abordar una cuestión tensionada políticamente desde diversos extremos. Muchos de los intentos de representar el terrorismo desde una construcción narrativa compleja se saldan con ataques de diversos sectores. Véanse, por ejemplo, las apreciaciones del escritor Juan Manuel de Prada en el diario *ABC* poco después del estreno de *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2001):

En España no se ha hecho un cine cívico sobre el terrorismo; sí se ha hecho, en cambio, un repugnante cine terrorista, en el que los administrado-

res arbitrarios de la muerte aparecen retratados como criaturas humanas, con sus “motivaciones” ideológicas, sus vehemencias juveniles, sus desencantos sobrevenidos (2001, 17).

A las que pueden sumarse las más recientes de Daniel Portero, hijo de una víctima de ETA, en una tribuna de *El Mundo*, en el contexto del estreno de la serie *Patria* (Aitor Gabilondo, HBO, 2020):

Hay un continuo y repetido error en el cine español de trasladar el lado más íntimo de los terroristas, prácticamente humanizándolos y justificando su razón para comenzar a matar. Tergiversar la historia de tantísimos asesinatos cometidos por una organización terrorista para hacer ver que fue consecuencia de un conflicto de dos partes en igualdad de condiciones es algo intolerable en una sociedad digna y justa (Portero 2020).

A estas razones, se añade la exigua tradición de cine político existente en España, derivada del contexto dictatorial marcado por la censura, a diferencia de los paradigmas que aparecen y se desarrollan con profusión en Francia, Italia o Alemania. Existe, además, otra causa de signo exclusivamente económico, basada en la escasa repercusión comercial de las obras que se centran en el fenómeno terrorista, idea recurrente, convertida en axioma para algunos productores (Marcos Ramos 2020, 98), pese a excepciones incontestables, como *Días contados* (1994), también de Imanol Uribe, que obtiene un rotundo éxito de público y de crítica.

No obstante, a partir del cambio de siglo, se observa una transformación paulatina en el abordaje del fenómeno terrorista, que comienza como lluvia fina y termina convirtiéndose en tormenta, a partir del cese de la violencia. A la denuncia inicial, representada sobre todo por documentales, se añaden las obras de no ficción elaboradas a partir del atentado del 11-M, a las que se suman ficciones impensables antes del cese de la violencia de ETA, o documentales retrospectivos con carácter totalizador, que abordan el tema desde perspectivas muy diversas.

## 2. ETA, el paisaje y las figuras al fondo

En 1997, ETA asesina al concejal Miguel Ángel Blanco, tras varios días de secuestro. La reacción que se produce, que tomará la denominación de

*espíritu de Ermua*, población de origen de la víctima, supone un cambio significativo con el rechazo generalizado de la sociedad vasca a la actividad de la banda, y abre una etapa diferente, que marca el inicio de su declive. La tregua decretada por ETA entre 1998 y comienzos de 2000, durante la que tiene lugar un proceso de negociación fallido por parte del gobierno de José María Aznar, marca un paréntesis frustrado. La banda vuelve a asesinar a veintitrés personas en el año 2000, pero su actividad se va reduciendo paulatinamente en los años siguientes, siendo precisamente el 2004 –año del atentado islamista de Atocha– el punto de inflexión definitivo. A partir de ese momento, la actividad policial, el esfuerzo negociador del gobierno y la presión de la izquierda *abertzale*, ilegalizada políticamente, convierten a ETA en una sombra abocada a la desaparición, pese a traumáticos crímenes singulares.

Este proceso de derrumbe, con sus dolorosos estertores, beneficia en cualquier caso una libertad de acción más amplia a la hora de abordar la temática, que tiene su correspondencia en el estreno de varias ficciones que, tras el éxito de *Días contados*, se ambientan en el contexto del terrorismo en el País Vasco, aunque su aproximación sea colateral. Como explica el director Emilio Martínez Lázaro, responsable del filme policiaco que responde a estas características, *La voz de su amo* (2001): «En el cine español no se aborda el terrorismo vasco. Solo se bordea» (Carmona 2004, 3). Ocasionalmente, se toman hechos reales como base, lo que hace Mario Camus con el asesinato del ingeniero José María Ryan en 1981. *La playa de los galgos* (2001) pone en relación al hermano de un miembro de ETA, refugiado en Holanda, con una misteriosa mujer que resulta ser la viuda de la víctima, cuyo asesinato se muestra en el prólogo del filme. No obstante, Camus, como había hecho ya en *Sombras en una batalla* (1994), desenfoca en cierta medida el contexto histórico y sus implicaciones políticas para tratar historias íntimas, centradas en personajes de ficción; «la tesis de fondo tiene un fuerte contenido humanista al considerar de forma prioritaria y al margen de toda estrategia o cálculo político los efectos de la violencia sobre las personas» (Sánchez Noriega 2018, 25). De esta forma, el fenómeno se convierte en paisaje asumido sin que exista un análisis frontal de la realidad política, son desvíos humanistas en el trazado de los personajes y de sus conflictos, apuntalados por ecos de la realidad, pero sin que la misma adquiera protagonismo.

Junto a esta idea de paisaje emocional o de paisaje atmosférico, algunos filmes del comienzo de la década se centran en determinadas figuras que se

erigen en símbolos del conflicto, y constituyen las referencias principales al terrorismo de ETA dentro de la ficción del periodo: *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), la ya citada *El viaje de Arián* y *El Lobo* (Miguel Courtois, 2004), esta última saldada con notable éxito comercial. Las tres películas mantienen diferencias marcadas en la perspectiva, pero utilizan un mismo recurso narrativo al construir un punto de vista concreto que se sitúa exactamente en el punto de fricción entre la banda terrorista y las fuerzas del orden. Esto no equivale a plantear una equidistancia *de facto* en el discurso, pero permite mantener, en diferentes niveles según los casos, la visión crítica de los terroristas, combinándola con la denuncia de determinados comportamientos desviados del Estado y de las autoridades. Los filmes de Taberna y Courtois utilizan, además, referentes reales con nombres y apellidos como base de sus aproximaciones de ficción: la terrorista arrepentida y asesinada por sus excompañeros Dolores González Catarain ‘Yoyes’ y el policía infiltrado en ETA en los últimos años del franquismo Mikel Lejarza ‘Lobo’. En *El viaje de Arián*, Bosch crea un personaje de ficción, aunque la historia remita veladamente al caso de Yoyes.



Fotograma de *El viaje de Arián*.

Tanto *Yoyes* como *El viaje de Arián* plantean una disyuntiva dramática que permite reflejar el funcionamiento de ETA desde dentro: la posición de una terrorista convencida de su actividad al inicio, que toma conciencia del horror progresivamente, y que termina por ser eliminada por la propia banda, mos-

trando de paso una perspectiva de género creciente. Helena Taberna mezcla la crónica histórica y el relato íntimo a través de las múltiples capas con las que Ana Torrent construye el personaje protagonista. Si *Yoyes* en su primera parte se adentra en los conflictos internos de ETA, en su escisión y en el papel jugado por la terrorista, progresivamente contraria a la acción violenta; en la segunda se centra en denunciar el papel del gobierno socialista –descrito con una dramatización bastante inverosímil– desentendiéndose de la protagonista, tras su colaboración con el Estado, mientras la irresponsabilidad de una prensa sensacionalista termina activando indirectamente su asesinato durante una fiesta popular.

Por su parte, Bosch, al distanciarse del hecho real y situar su relato en un tiempo inconcreto, dota de mayor actualidad a la denuncia, especialmente en la primera parte de la película, cuando se muestra a la *kale borroka* atacando a la policía o las amenazas recibidas por la directora de un instituto, tras negarse a que unos militantes *abertzales* hagan propaganda en el centro. Esta secuencia supone una de las escasas ocasiones en que desde la ficción –y mientras ETA seguía atentando– se muestra la actuación mafiosa del terrorismo y de sus tentáculos sociopolíticos en el espacio social cotidiano. Posteriormente, el filme opta por soluciones menos naturalistas y más pegadas al género policiaco que diluyen parcialmente la potente representación inicial, aunque el reflejo de la logística interna del comando terrorista se describe con precisión documental.

*El Lobo* tiene una vocación más definitiva de espectacularidad y, como *Yoyes*, plantea un equilibrio inestable entre la denuncia genérica de la violencia terrorista y la del comportamiento criminal de las autoridades, en este caso franquistas. Es decir, se desdibuja en parte el entorno político y violento del terrorismo de ETA para centrarse en la corrupción del poder, y en concreto en la guerra sucia contra el terrorismo. Courtois intensifica esta opción con *GAL* (2006), una especie de secuela espiritual e ideológica de *El Lobo*, realizada con el mismo equipo. Los dos filmes de Courtois y en parte el de Taberna, plantean un discurso que va más allá de la revisión y la denuncia histórica de episodios infaustos. Sus modelos narrativos toman prestada la figura del individuo atrapado en el engranaje –sea una terrorista arrepentida, un policía clandestino abandonado a su suerte o dos aguerridos periodistas– popularizado por el paradigma de filme político instituido por Costa-Gavras, con la finalidad precisamente de denunciar los desvíos del poder. Pero el sentido de la denuncia, que surge en medios próximos al ámbito político del Partido Popular –esencialmente Melchor Miralles,

responsable de Mundo Ficción, filial audiovisual del diario *El Mundo*, que produce *El Lobo* y *GAL*; pero también Enrique Cerezo, productor ejecutivo de *Yoyes*— deja entrever otra aspiración discursiva dedicada a refrescar la denuncia sobre la actuación del rival político durante el periodo de los GAL, y en concreto a reforzar su papel distorsionador sosteniendo las teorías de la conspiración en torno a la autoría de los atentados del 11-M, como apunta Casimiro Torreiro en una crítica del periodo: «Mostrar la trama del GAL como la de una gran conjura en la sombra orquestada por responsables políticos es seguir abonando una planta, la de la conspiración del 11-M, que tanto gusta cuidar a la redacción heredera de la que aquí se muestra tan arrojada» (Torreiro 2006). En concreto, *GAL* establece una versión que sobrepasa la verdad oficial reconocida en torno al terrorismo de Estado, narrando en forma de *thriller* político el desarrollo de la actividad criminal del grupo surgido de la Guardia Civil, mientras plantea una destacada alabanza del papel de los periodistas y los medios que destaparon el escándalo (que son los mismos que financian la película), apuntando, aunque utilice nombres inventados, a las autoridades del gobierno socialista de la época. Como en el caso de *Yoyes*, más allá del discurso de fondo, la descripción de las altas esferas de poder y de otros personajes, como el sosias de Pedro J. Ramírez, director entonces de *Diario 16* y luego fundador de *El Mundo*, introduce involuntarios elementos de parodia que desequilibran la solidez y el realismo de los episodios policíacos.

Junto a estas opciones, situadas entre la dramatización humanista y el *thriller* de denuncia, el terrorismo ha tenido también su aproximación cercana al terreno experimental, hasta cierto punto provocador, representado por Jaime Rosales con *Tiro en la cabeza* (2008). La película plantea un seguimiento distanciado y sistemático de la vida cotidiana de un terrorista, filmado con teleobjetivo y sin diálogos, que remite de forma implícita al caso del asesinato de los guardias civiles Raúl Centeno y Fernando Trapero en una cafetería de Capbreton. No obstante, las características de la propuesta la aproximan más a las indagaciones sociológicas sobre la ‘normalidad’ de los psicópatas —presente ya en la ópera prima de Rosales, *Las horas del día* (2003)— y a la exploración de los límites de la narración, que a una reflexión política concreta sobre el terrorismo. De hecho, en la película no hay referencias expresas a ETA. Las connotaciones del filme, incluyendo el protagonismo de Ion Arretxe, víctima en su día de supuestas torturas por parte de la Guardia Civil, son externas al relato. Es decir, un espectador ajeno al contexto español puede observar la película desde una posición com-

pletamente diferente, como un *tour de force* arrítmico y contemplativo que se salda en un clímax violento. Esta naturaleza abstracta no impide, sino más bien al contrario, que el filme genere una nueva polémica en torno a la representación ética y estética del terrorismo, incluyendo posicionamientos de rechazo como el del filósofo Fernando Savater, que relaciona precisamente la elección estética del cineasta con la ausencia de compromiso de su discurso:

Rosales dice que trata de asentar que los etarras también son humanos como los demás y que la violencia entre semejantes que comen, parlotean y se rascan por igual es un absurdo. Bueno, que los etarras son tan humanos como cualquiera es algo que nadie creo que ponga en duda: si fuesen cocodrilos o bacterias no nos enfadaríamos moralmente contra ellos cuando matan. Es más, porque los tenemos por humanos escuchamos y discutimos sus razones, cosa por cierto que en *Tiro en la cabeza* no se hace (Savater 2008).

Finalmente, anticipándose a retratos contemporáneos que muestran, retrospectivamente, el contexto de asfixia y terror provocado por la violencia de ETA, pero todavía durante su actividad, uno de los cineastas españoles más importantes del periodo democrático, Manuel Gutiérrez Aragón, cierra su filmografía con *Todos estamos invitados* (2008), una de las aproximaciones de ficción más certeras y comprometidas con el terrorismo dentro del cine español. Estrenada un mes después del asesinato del concejal socialista Isaías Carrasco –ETA asesinaría todavía a siete personas hasta 2010–, el cineasta plantea una trama triangular entre un profesor universitario amenazado por ETA, un joven terrorista amnésico y arrepentido, y la terapeuta que le trata, pareja del primero. El director aborda la cuestión frontalmente, con la originalidad –frente al habitual subterfugio del *thriller*– de mostrar antes el contexto sociológico, a partir de situaciones cotidianas, como el rechazo de los compañeros del profesor amenazado, todos miembros de una sociedad gastronómica vasca, cuando este se convierte en objetivo de la banda. Junto con la obra documental del periodo, el filme del director cántabro representa la creciente sensibilidad social en torno a algunas derivadas tradicionalmente olvidadas de la acción terrorista, más allá de la peripecia violenta directa, describiendo sin ambages el clima de silenciosa represión sufrido por los amenazados y en general por los ciudadanos vascos no nacionalistas.



Fotograma de *Todos estamos invitados*.

Frente a la aproximación indirecta o colateral que ofrecen la mayor parte de las ficciones abordadas, con las singularidades señaladas, el documental del periodo, a partir particularmente de los trabajos de Eterio Ortega Santillana y de Iñaki Arteta, supone la representación frontal de las consecuencias del terrorismo, de la dignificación de las víctimas y significan la denuncia más contundente a su actuación durante esta década final de actividad criminal de la banda. Ortega Santillana, siempre en colaboración con el histórico productor vasco Elías Querejeta, que además de producir los filmes escribe el guion de todos ellos, lleva a cabo tres largometrajes documentales, *Asesinato en febrero* (2001), *Perseguidos* (2005) y *Al final del túnel* (2011), a los que se suman algunos reportajes para televisión dentro del proyecto de Querejeta, *El ojo de la cámara*. La obra más importante, por su significación es *Asesinato en febrero*, que aborda, únicamente con un año de distancia, el asesinato del diputado socialista Fernando Buesa y de su escolta Jorge Díaz, con testimonios de gran calado humano de sus familiares, al tiempo que un anónimo conocedor de la logística terrorista va dando cuenta de la organización del atentado. El filme ofrece la primera incursión relevante del cine español en el sentir de los familiares de las víctimas, dignificando su papel y señalando directamente la sinrazón del proceder terrorista en un caso concreto. El protagonismo involuntario de la película, pocos años después, cuando es programada arteramente por Televisión Española la noche anterior a las

elecciones generales de 2004, solo dos días después del atentado del 11-M, en un intento por apoyar indirectamente la tesis de la autoría de ETA, defendida por el gobierno de Aznar, abonará un periodo de controversias en torno a los documentales españoles y el terrorismo.

Esta controversia venía anticipada por las polémicas suscitadas por *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003), en la que el cineasta vasco, Julio Medem, introduce su personal visión del conflicto. La película se convierte en objeto de disputa social en un contexto especialmente tensionado, no solo por el terrorismo, sino también por la oposición creciente al gobierno de Aznar durante la guerra de Irak. La nominación del documental a los Goya hace saltar la polémica a la propia industria, tras el boicot impulsado por parte de la Asociación Víctimas del Terrorismo (AVT) durante la entrega de los galardones. Medem se centra en el conflicto político entre el nacionalismo vasco y el Estado, pero más allá de sus posiciones ambiguas, el filme termina revelándose como un termómetro del periodo, en el que prevalece un discurso de fondo, opuesto a la política antiterrorista del gobierno de Aznar. La sombra de ETA late en todo momento, aludida directa o indirectamente, pero se desdibuja como núcleo del problema, que se articula como una confrontación intransigente entre bandos culturales y políticos. Medem plantea en el prólogo su intención de fomentar el diálogo entre contrarios, pero la elección de fragmentos muy entrecortados de los testimonios apenas permite la contextualización de las observaciones, y la utilización de «un montaje de atracciones» (Sangro Colón 2019, 236) a partir de motivos recurrentes (los pelotaris en el frontón, los levantadores de piedras o los cortadores de troncos) intensifican la tensión. El orden en la elección de algunos fragmentos –como el que combina el testimonio de la viuda de un asesinado por ETA con los de la mujer de un terrorista que viaja largas distancias para visitarle– introduce una lógica arriesgada que abunda en una interpretación equidistante de la violencia. El discurso de fondo, con la épica de los planos aéreos y la cámara elevándose sobre los personajes hacia el paisaje, da la idea de una confrontación perpetua y enquistada, a la que se suma una defensa implícita de la versión nacionalista de la opresión cultural y política, apuntalada por algún testimonio especialmente provocador como el de un cura irlandés, mediador en el conflicto del IRA. La polémica queda servida desde el mismo momento en que algunos de los intervinientes piden que se les retire del montaje final (aunque en la versión inicial de exhibición siguen apareciendo) por su desacuerdo con el resultado, como es el caso del catedrático de la Universidad Complutense, Antonio Elorza, entre otros.

El otro documentalista significativo de este periodo es Iñaki Arteta. Muy próximo a las víctimas, y en sintonía general con los planteamientos del Foro de Ermua, asociación cívica creada tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco, Arteta realiza numerosos documentales en esta década, reflejando de modo particular la memoria de las víctimas bajo parámetros diversos: *Voces sin libertad* (2004), *Olvidados* (2004), *Trece entre mil* (2005) o *El infierno vasco* (2008), entre otras piezas relacionadas de diversa duración. El de mayor impacto en el momento, *Trece entre mil*, reconstruye de forma circular, atendiendo a diversos casos concretos, la situación de olvido de algunas víctimas esencialmente de los primeros años de la democracia (políticos de UCD, de Alianza Popular, del Partido Popular, guardias civiles y ciudadanos anónimos), a partir de los testimonios de sus familiares y de imágenes caseras –algunas como la de una adolescente, paseando en un campo de amapolas pocos días antes de su asesinato, de extraordinaria fuerza visual–. La contribución de Arteta en este periodo, en que ETA se mantiene todavía activa, resulta esencial para visibilizar la memoria de las víctimas y dar cuenta de los estragos causados por el terrorismo.

### 3. El 11-M: memoria, manipulación y denuncia

El impacto de los atentados de Atocha en 2004, evidente cisma en la historia reciente de España, tanto por su alcance humano como por sus consecuencias políticas, tiene también su correlato en el cine español, si bien de modo muy puntual. La revisión actual del documental *11-M: Todos íbamos en ese tren* (AA.VV., 2004), urgente aproximación a la masacre, estrenada solo unos pocos meses después del atentado, ofrece un amplio abanico de sensaciones que reflejan de modo determinante –precisamente por esa urgencia– el estado de *shock* de la sociedad española en ese momento. La diversidad de autores de las piezas genera una mirada poliédrica que se vuelca en diferentes direcciones, partiendo del homenaje global a las víctimas. Más allá del ocasional infortunio estético de proponer algunas soluciones creativas cuestionables –como la imagen de un niño fantasmagórico sentado en un vagón que cierra uno de los cortos–, el discurso de fondo ofrece tres líneas claras: el relato del suceso, con todo lujo de detalles, a veces muy duros, a modo de relato colectivo; el recuerdo a las víctimas, con especial insistencia en el carácter multicultural y humilde de la mayor parte de ellas; y también, el relato y la denuncia de la actuación del gobierno en esos días, ocultando la autoría del atentado, y la movilización y victoria de la oposición en las elecciones, cuatro días después.

La tendencia de otras obras posteriores, siempre en el campo del documental, ha sido una derivada de esta tendencia más política o más humanista según los casos. La productora Mundo Ficción, responsable de *El Lobo* y *GAL*, produce un documental que intenta sustentar la teoría de la conspiración, *II-M: Historia de un atentado* (Miguel Courtois y Fernando Quintela, 2005), distribuido directamente con el diario *El Mundo*. El filme ofrece una versión manipulada que alienta las sospechas sobre la autoría del atentado para intentar, en definitiva, deslegitimar el resultado electoral del 14 de marzo del año anterior, contribuyendo a una crispación política que se mantendrá hasta 2008. Por su parte, la visión que ofrece el documentalista Stéphane M. Grueso en uno de los documentales más difundidos sobre los acontecimientos, *II-M: Cuando la calle habló* (2007), adquiere el tono de un filme militante –compuesto fundamentalmente por grabaciones reales en la calle– que analiza tanto los efectos directos del atentado, reflejando la incertidumbre de los familiares de las víctimas en las horas posteriores a las explosiones, como el relato político, mostrando esencialmente las protestas ante las sedes del PP. En el campo del recuerdo a las víctimas, en línea con algunas fórmulas ya ensayadas en el caso de ETA, puede destacarse la visión que ofrece *Un largo invierno* (Sebastián Arabia, 2010), que se centra en los familiares de los fallecidos en el atentado, tomando como referencia a Pilar Manjón, madre de un adolescente muerto en los trenes, que adquirió protagonismo posteriormente como representante de la principal asociación de víctimas, enfrentada a su vez a las asociaciones de víctimas de ETA críticas con el gobierno de Zapatero. Este documental, reivindicativo pero humanista, se encuentra en la misma línea discursiva que los realizados por Iñaki Arteta sobre las víctimas de ETA. Arteta, precisamente, abandona puntualmente el tema vasco para fijarse en la situación de los supervivientes y familiares de las víctimas del atentado de Atocha en *Nada será igual* (2010).

En al ámbito de la ficción, se produce un vacío bastante llamativo. Frente a la multiplicidad de reflejos de ficción diversos que el cine norteamericano produce en relación con el atentado de las Torres Gemelas, pasando por la épica, el docudrama o el filme colectivo de homenaje, el cine español ha sido mucho más cauto y no ha optado por una representación dramatizada de los hechos –con la excepción de alguna miniserie de escaso impacto realizada para televisión, como *II-M: Para que nadie lo olvide* (Daniel Cebrián, Telecinco, 2011), estrenada en el décimo aniversario de la masacre–. Parece evidente que el trauma colectivo y la brutalidad del atentado ha generado un consenso indirecto en torno a la imposibilidad o inoportunidad de abordar de forma directa el acontecimiento sin generar el rechazo del público (Veres 2013, 60).

El terrorismo islamista, como fenómeno genérico, tampoco ha tenido un protagonismo llamativo en obras del cine español, apareciendo de modo colateral como trasfondo o base de algunas obras policíacas. El intento más destacado y compacto ha sido la reciente serie emitida por Movistar *La Unidad* (Dani de la Torre y Alberto Marini, 2020). En su construcción dramática, planteada desde el punto de vista de una unidad policial centrada en la lucha contra el terrorismo yihadista, se aborda con verosimilitud y solidez la amenaza, planteando la naturaleza global y al mismo tiempo cotidiana del proceder terrorista, que alcanza su expresión más intensa, tanto en eficacia narrativa como en interés sociológico, en la subtrama protagonizada por un policía infiltrado en un comando dispuesto a atacar de forma inminente, y en los diversos atentados o conatos de atentados representados, como el ficticio que se sitúa en la Puerta del Sol de Madrid, pero que tiene evidentes resonancias reales en referencia tanto al 11-M como al atentado en Las Ramblas de Barcelona de 2017.

#### 4. Miradas sobre el pasado y el presente tras el final de ETA

El final del terrorismo de ETA a partir de 2011 se convierte en un hito histórico de la democracia, si bien en ese momento el declive de la actividad terrorista estaba apuntalado por su práctica desarticulación militar y por el distanciamiento de la sociedad vasca y en concreto de la izquierda *abertzale*, ilegalizada como partido desde 2001. ETA no era ya solo una anomalía mortífera dentro del proceso de modernización y progreso español, sino que, en su último periodo de actividad, marcado por los efectos indirectos del 11-M, se había convertido en una organización a la deriva. Su ocaso, antecedido por su desplazamiento previo del foco mediático frente a otros conflictos, como el estallido de la crisis en 2008, destapa también el interés progresivo por la reconstrucción y representación audiovisual de su andadura histórica. Con la desaparición de ETA del escenario, desaparecen también algunas de las causas que explican de modo más intenso el silencio genérico del cine español sobre el terrorismo. La libertad que surge en el País Vasco en el ámbito social y cultural se experimenta también en el campo de la creación audiovisual. Esta situación nueva hace aflorar propuestas insólitas hasta el momento, desde la ficción y la no ficción, que se permiten profundizar o retomar cuestiones y relatos que previamente hubiesen sido problemáticos para sus autores.

Una de las tendencias narrativas más llamativas tiene la apariencia de un exorcismo, de un desahogo sobre la densidad y el peso del dolor (Barrenetxea 2019), y está representada por las insólitas aproximaciones al terrorismo desde el humor. El protagonista de esta vertiente es Borja Cobeaga. El cineasta vasco es inicialmente autor de los guiones del programa de humor *Vaya Semanita*, emitido en Euskal Telebista (ETB) desde 2003, que no ahorra críticas vitriólicas al entorno de ETA, pero tampoco a otros actores políticos nacionalistas y no nacionalistas. No obstante, su aportación fundamental tiene lugar como director y guionista de dos obras, *Negociador* (2011) y *Fe de etarras* (2014), que abordan de forma directa, desde la comedia, diversos episodios, uno real y otro figurado, del terrorismo etarra. *Negociador* refleja sin tapujos los intentos de mediación entre el gobierno de Zapatero, representado por un socialista vasco desastrado, que encarna el actor de carácter Ramón Barea, socios del entonces presidente del Partido Socialista de Euskadi (PSE), Jesús Eguiguren, que se entrevista sucesivamente en Suiza con dos representantes de ETA, que son a su vez la versión de ficción de Josu Ternera y de su sucesor en la negociación, López Peña, alias ‘Thierry’. Cobeaga sigue al pie de la letra los sucesos conocidos, que pueden rastrearse de hecho en dos documentales coetáneos, *Memorias de un conspirador* (Ángel Amigo, 2013) y *El final de ETA* (Justin Webster, 2017), pero extrae todo el potencial irónico y costumbrista de la situación, planteando la sátira a partir de determinadas incongruencias políticas presentes en la propia realidad, como la escasa confianza del gobierno en el negociador seleccionado y la irracionalidad delirante de uno de los etarras cuyos rasgos más chocantes –como que lleve la pistola metida en el pantalón, o que evite a los mediadores suizos para escaparse a tomar vinos con su contraparte– son datos fehacientes de lo que sucedió en realidad.



Fotograma de *Negociador*.

*Fe de etarras*, aunque retoma ideas genéricas basadas en hechos reales, plantea directamente una ficción que se sustenta de nuevo sobre las contradicciones entre el fanatismo ideológico de los terroristas, en este caso de los integrantes de un comando escondido en un piso franco en Madrid, y las situaciones comunes y paradójicas a las que se deben enfrentar, entre las que se cuenta la celebración del Mundial de fútbol de 2010, ganado por la selección española. A estos dos títulos puede sumarse la reflexión colateral que plantea el título español más taquillero de la historia, *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2012), escrita también por Cobeaga junto a Diego San José. Utilizando el localismo regional para construir el enredo narrativo, introduce varias referencias a la confrontación entre el nacionalismo vasco y el español, con una escena cuya comicidad se basa de modo absoluto en la confusión del protagonista, estereotipo de señorito andaluz, con un militante *abertzale* que lanza vivas a ETA. Al margen del resultado creativo, estético o narrativo, en cada caso, la aportación de Cobeaga es la más significativa e importante del periodo, junto con la serie *Patria*, en lo concerniente a las obras audiovisuales de ficción que abordan el fenómeno. Y lo es porque su sola existencia es la mejor representación del cambio social que se ha producido con el fin de ETA. La posibilidad de abordar desde el humor situaciones con connotaciones trágicas evidentes, o la de construir estereotipos matizados a la hora de definir a los terroristas, la de restar gravedad o trascendencia a un tema tan sensible marca precisamente un cambio de época clave en la historia española reciente.

La otra clave desde la ficción, sobre todo, transcurridos algunos años que permiten ejercer una mirada más sosegada y distanciada, es la de la reconstrucción histórica de algunos episodios en forma de crónica, como *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014), que vuelve sobre la actividad de los GAL, renunciando a repetir algunos problemas de fondo que anegaban la relevancia como representación filmica del caso por la película de Courtois de 2006, y que precisamente, sin ahorrar escenas de notable dureza –con una aproximación que remite al estilo de crónica cruenta de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980)– sigue de forma fiel el sumario del caso de Lasa y Zabala. El director pone como límite de su aproximación los datos oficialmente demostrados, aunque introduce una cierta ambigüedad al representar como un héroe civil, casi sin mácula (salvo por la leve tentación finalmente desechada de manipular a un testigo), al protagonista, el abogado de las familias de las víctimas de los GAL, Íñigo Iruin (Unax Ugalde). El filme no menciona determinadas facetas que hacen mucho más ambiguo el perfil del personaje real, como su participación como mediador *abertzale* en las diferentes negociaciones del gobierno con ETA, sus importantes responsabilidades en HB o su papel como

defensor de los terroristas responsables del atentado de Hipercor, entre otras muchas causas, pasando también por su posicionamiento favorable al cese de la violencia en los últimos años de actividad de ETA.

En lo referido expresamente a la banda terrorista, la reconstrucción histórica más relevante de la nueva etapa es la miniserie *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020), producida por Movistar, que aborda un episodio nunca contado de forma desarrollada desde la ficción. La obra narra, con un equilibrio muy logrado entre la comprensión inicial del fenómeno, visto como una aventura antifranquista exótica y consecuente con la deriva sociopolítica de la juventud vasca, la aludida línea fronteriza superada a partir del primer crimen cometido por el fundador de ETA, Txabi Etxebarrieta, retratado con notable riqueza en sus contradicciones. Los creadores, en un salto narrativo de enorme significación política, sustituyen el punto de vista preponderante al inicio de la historia, por el del guardia civil José Antonio Pardines, que se convirtió de manera azarosa en la primera víctima de la banda, con lo que la comprensión inicial sobre los motivos de la actividad progresivamente violenta del grupo terrorista se desdibuja. La serie justifica en cierta medida la elección como objetivo del comisario franquista y conocido torturador, Melitón Manzanos, aunque la posibilidad de abordar también la intimidad del personaje, encarnado con sutileza por Antonio de la Torre, cuestiona de forma indudable la elección de la violencia como solución. El equilibrio de los autores es arriesgado, pero sorteja cualquier maniqueísmo de partida, transmitiendo de modo complejo todos los ángulos de la historia para que el espectador los interprete libremente, a partir de los singulares matices introducidos.

Precisamente, otra vertiente de la ficción que evalúa las consecuencias sociales del terrorismo sin acudir a referentes reales expresos, se bifurca en diferentes sentidos. Algunos largometrajes vuelven a ampararse en la envoltura difusa entre el *thriller* y el drama íntimo. Es el caso de *Fuego* (Luis Marías, 2014) y de *Lejos del mar* (2015), que supone el regreso de Imanol Uribe a la temática. En la primera, José Coronado interpreta a un policía que termina secuestrando a la esposa y al hijo del terrorista que mató a su mujer y mutiló a su hija. La atmósfera y los ecos sólidos de filme policiaco-costumbrista son verosímiles, pero la aproximación a la problemática concreta resulta artificial. Por su parte, Uribe sitúa la acción en el contexto de la liberación de presos etarras tras desestimarse la *doctrina Parot*, y plantea la improbable relación de amor y odio entre la hija de una víctima y su asesino excarcelado, que termina derivando también hacia la tragedia efectista de escaso enganche con el problema real de convivencia tras la violencia. La excepción dentro de las ficciones sin anclaje histórico concreto, aunque con múltiples elementos de relación con los acontecimientos reales, es la miniserie *Patria*

(2020). La adaptación de la exitosa novela de Fernando Aramburu se ha convertido probablemente, a semejanza de lo ocurrido con el libro, en la referencia de ficción más importante no solo sobre el terrorismo de ETA sino también sobre el reflejo de la vida y de la confrontación social de todo el periodo democrático en el País Vasco. La capacidad del formato serial para profundizar en las tramas y subtramas, desarrollando algunos personajes con enorme detalle, permite ofrecer todas las capas de interacción social del miedo y de la insolidaridad de determinados sectores sociales, e incluso las actitudes personales de algunas comunidades con las víctimas del terrorismo. La serie combina la condena feroz del terrorismo, a partir de la focalización predominante que ejerce la protagonista femenina, viuda de un empresario asesinado por ETA, sin perder por ello la capacidad de multiplicar las perspectivas y plantear las razones y la forma de pensar de los sectores *abertzales*, representados por la familia coprotagonista, cuya matriarca es la fanatizada madre de un terrorista. El reflejo es poliédrico, mostrando incluso los cuestionables métodos policiales en los interrogatorios, pero el discurso es inequívoco, avalando la necesidad del reencuentro, de la superación de los hechos y del valor del perdón, compatible con la memoria sobre lo acontecido. A pesar de ello, y como consecuencia de la enorme publicidad previa al estreno de la serie, algunas polémicas y controversias vuelven a aflorar a causa de sectores que la consideran equidistante (Elidrissi 2020), aunque la serie es recibida con un consenso notable entre los medios y sectores nacionales, tanto por su calidad como por el reflejo sociopolítico que presenta. Sin embargo, es rechazada por la izquierda *abertzale*, que la acusa de plantear «el relato de los torturadores» (Reyero 2020).



Fotograma de *Patria*.

Esta lucha por el relato aparece, de modo más acusado aún, en los múltiples documentales retrospectivos realizados desde el cese de la violencia. Por un lado, algunas obras asumen la versión *abertzale* y tratan de plantear la historia del terrorismo como la de un conflicto político entre dos bandos, uno nacionalista vasco oprimido, y otro español, opresor. La acción criminal de ETA no se justifica de modo expreso, pero se diluye o se elide, quedando ocultada por el protagonismo de la reivindicación de la lucha identitaria. No es una tendencia mayoritaria, pero aparece de modo especialmente significativo en el filme *De Echevarría a Etxebarria* (Ander Iriarte, 2014). La obra plantea un recorrido histórico que asume la perspectiva de la confrontación entre bandos, de la opresión identitaria, que omite a las víctimas de ETA y que incluye testimonios de familiares de presos y de exmilitantes de la banda contando sus experiencias personales en la lucha, desde una posición victimaria, aunque el director reconozca que se trata de «una parte de la verdad y de no toda la verdad» (Tasnis 2015). Con un margen de ambigüedad mayor, el actor Aitor Merino había dirigido previamente otro documental, *Asier y yo / Asier ETA biok* (Aitor y Amaia Merino, 2013), combinando dramatizaciones brechtianas e imágenes de archivo para indagar en su relación de amistad, desde la infancia, con un terrorista de ETA. El posicionamiento de partida es inequívoco en su denuncia de la violencia, aunque la obra incluye algunas referencias históricas, descritas con animaciones hasta cierto punto irónicas, que plantean de nuevo la equidistancia, desde una aproximación ingenuamente irreflexiva, como un caos de violencias contrapuestas entre ETA y el Estado, asumiendo la reivindicación del concepto histórico de Euskal Herria como el territorio vasco separado entre países y regiones diferentes de modo artificial.

Amaia Merino, codirectora de este título junto a su hermano, retorna en 2021 con *¿Dónde está Mikel? / Non dago Mikel*, realizado en colaboración con Miguel Ángel Llamas. El filme tiene la factura de un reportaje de investigación, que analiza el proceso de Mikel Zabalza, conductor de autobuses donostiarra arrestado por la Guardia Civil en 1985, desaparecido y encontrado muerto en un río cercano al cuartel de Intxaurre, pocos días después de su detención. Todos los indicios conducen a la sospecha de que fue torturado y asesinado por sus captores, aunque el caso nunca ha sido aclarado oficialmente. El documental es impecable desde su construcción en clave de *thriller* de denuncia y abre la óptica sobre una zona oscura y silenciada de estos episodios históricos. Se da cuenta así de comportamientos criminales de las autoridades, propios de la dictadura, que se ex-

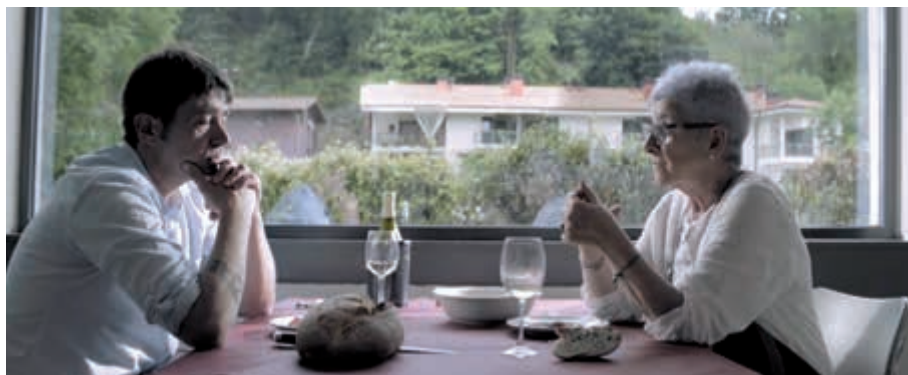
tendieron durante parte del periodo democrático. No obstante, la intención de Merino y Llamas parece sobrevolar por encima del escalofriante caso narrado para establecer una especie de juicio general, extendido en su *web-serie* documental *Galdutako objektuak* (2020), ampliación del tema del filme, que termina asumiendo la versión tradicional de la izquierda *abertzale* y planteando los acontecimientos como un conflicto violento equidistante, que siempre ha justificado, bajo un rechazo vago de la violencia, la acción terrorista como respuesta de defensa a la agresión del Estado. No obstante, se muestran también imágenes de archivo de protestas ciudadanas con motivo de la muerte de Zabalza disueltas a golpes, que dan cuenta también de una tensión social en los sectores nacionalistas, poco atendida desde instancias políticas nacionales. Al mismo tiempo, la escena, también de archivo, del impresionante homenaje popular a Zabalza durante su entierro, con participación de las autoridades eclesiásticas y de todos los vecinos, activa un fuera de campo imaginario inmediato, de signo político, que remite a la soledad o a la persecución sufrida en esa misma época por las víctimas de ETA, ignoradas y silenciadas.

Frente a la visión *abertzale*, la tendencia mayoritaria del periodo está presidida por miradas históricas retrospectivas y totalizadoras, más humanistas o más analíticas según los casos, con espacio para contemplar el presente del País Vasco tras la desaparición del terrorismo. Eterio Ortega y Elías Querejeta, en su último documental sobre el tema, *Al final del túnel* (2011), son los primeros en atisbar, de forma inmediata, la fotografía de una parte de ese paisaje social vasco, tomando la opción de centrarse únicamente en testimonios de nacionalistas vascos con diferentes perspectivas, contrarias o justificativas de ETA. La distancia tomada con respecto a los diferentes testimonios que permiten la interpretación autónoma del espectador, se refuerza con las imágenes finales de manifestaciones de rechazo al asesinato de Miguel Ángel Blanco, que se convierten en el broche discursivo que pondera, de manera crítica, pero sin subrayados, las diferentes opiniones vertidas. Dentro del conjunto, surge un interés específico por el análisis de las causas del final de ETA en varias obras que se centran en los aspectos menos conocidos por la opinión pública, referidos a los procesos de negociación entre el gobierno y la banda. Ángel Amigo, productor y guionista de múltiples filmes que abordan la temática, a partir de su propia condición de exmilitante de ETA político-militar, dirige *Memorias de un conspirador* (2013), con el protagonismo absoluto del citado Jesús Eguiguren, expresidente del Partido Socialista de Euskadi, que cuenta sus contac-

tos con el mundo *abertzale* y el proceso de negociación que protagonizó, en representación del gobierno socialista.

Esta idea, reinterpretada y completada por perspectivas diversas, compone la columna vertebral de una de las obras documentales más relevantes del periodo, *El final de ETA* (2011), dirigida por el cineasta británico afincado en España, Justin Webster, y con guion de Luis R. Aizpeolea, experto en terrorismo vinculado al diario *El País* y autor de múltiples libros sobre el tema, y José María Izquierdo, periodista relacionado con el grupo Prisa. La película ofrece un recorrido de gran interés informativo, histórico y pedagógico que la hacen casi imprescindible para conocer el final del conflicto, tanto en su vertiente policial, con intervenciones de dos de los expertos y líderes fundamentales en la lucha antiterrorista, Pablo Martín Alonso y Manuel Sánchez Corbí, como en la política, introduciendo tanto la visión del negociador Eguiguren, como la de Arnaldo Otegui, líder de Batasuna, protagonistas ambos del comienzo del diálogo que dio paso a la negociación; Alfredo Pérez Rubalcaba, ministro del Interior socialista, que explica la perspectiva gubernamental de desconfianza sobre dicha negociación pese a encararla; o Jaime Mayor Oreja, exministro del Interior del gobierno de Aznar, añadiendo la visión crítica de los sectores conservadores. El filme plantea así la confluencia de diversos factores en el cese de la violencia que se suman a la actuación policial, como el cambio de posición política de la izquierda *abertzale*, que presiona a su vez a una ETA bicéfala para lograr el abandono de la vía violenta. A ello se suma el relato de la dimensión social, ejemplificado en el impresionante momento en que la admirable Maixabel Lasa, viuda del exgobernador civil de Guipúzcoa, Juan María Jáuregui, asesinado por ETA en 2000, visita la tumba de su marido, acompañada por uno de los terroristas implicados en el crimen, Ibon Etxezarreta, ya arrepentido<sup>1</sup>. La propia figura de esta víctima, que aparecía aportando su testimonio en *La pelota vasca*, y cuya relación con el exterrorista Etxezarreta, durante sus permisos penitenciarios, constituirá el núcleo fundamental del primer capítulo de *ETA, el final del silencio* (Jon Sistiaga y Alfonso Cortés Cavanillas, Movistar, 2019). Esta serie documental se convierte en una metáfora perfecta del recorrido histórico que se produce entre el periodo violento, el de la reparación y el del reencuentro, además de remitir veladamente a la trama de ficción de *Patria*.

<sup>1</sup> Sobre los encuentros de la viuda de Jáuregui y Etxezarreta se filma la ficción *Maixabel* (Iciar Bollain, 2021) –con Blanca Portillo y Luis Tosar en esos papeles– en proceso de posproducción en el momento de redactar estas líneas.



Fotograma de *ETA, el final del silencio*.

Abundando en estas interacciones, destaca uno de los documentales más complejos de la década, *Mudar la piel* (Ana Schulz y Cristóbal Fernández, 2018), que toma como punto de partida la relación entre un mediador del proceso, Juan Gutiérrez, padre de la directora, y un peculiar agente de los servicios de inteligencia del Estado, Roberto Flórez. La obra, que pasó bastante desapercibida, parte de un planteamiento casi autobiográfico, pero revela algunos puntos de la actividad menos conocida del Estado en relación con la lucha antiterrorista y el problema vasco, llegando a hablar no solo de ETA sino también del 11-M, con una reflexión metacinematográfica sobre el propio acto de crear, a partir del momento en el que la cineasta, al no contar con la participación de uno de los entrevistados, se decide a utilizar a un actor para que represente su papel. La película sublima la intrahistoria y se convierte en una metáfora de la propia mirada a una historia poliédrica y con zonas de sombra aún por explorar (Aizpeolea 2018).

En una vertiente de reparación de la memoria histórica de las víctimas, Iñaki Arteta continúa la línea emprendida en el periodo anterior con tres obras. En la primera, *1980* (2013), producida por Televisión Española y Telemadrid con apoyo de la asociación Covite, el cineasta aborda las claves del año que da título a la película, el más sangriento de ETA, en el que cometió doscientos atentados y asesinó a noventa y tres personas. Arteta contribuye a la consolidación de un relato unívoco de espectro diametralmente opuesto al nacionalista, y diferente al del filme de Webster, al centrarse en la denuncia de los crímenes de la banda terrorista, ampliada aquí a la desatención que los medios procuraban a las víctimas en esos años.

Arteta retorna a un planteamiento similar en *Contra la impunidad* (2016), a partir de la indagación en algunos crímenes de ETA sin resolver, y denuncia la connivencia del nacionalismo vasco con la banda, prestando especial atención al papel ambiguo y ocasionalmente justificador de la Iglesia vasca en *Bajo el silencio* (2020). Con la valiosa recuperación de testimonios y con la agudeza audiovisual para reflejar la humanidad de las personas que se sitúan ante su cámara, Arteta va componiendo un crisol, conformado por toda su obra, que se convierte en un recopilatorio patrimonial de la memoria de las víctimas. Al mismo tiempo, en este periodo nuevo, su discurso anclado en la dignificación y la denuncia se aproxima a las tesis más conservadoras e inmovilistas en torno a la nueva situación, en línea con algunas asociaciones de víctimas, manteniendo la alerta sobre las concesiones al entorno nacionalista vasco, y considerando que el final de ETA no ha supuesto su derrota política (Lardiés 2020).

Entre 2019 y 2020 aparecen dos macroyectos documentales –en formato serial– que abordan de modo global toda la historia del terrorismo, de sus consecuencias humanas y políticas, hasta situarse en el periodo actual. Por un lado, Jon Sistiaga, periodista de investigación que alcanzó la popularidad durante la guerra de Irak, realiza para Movistar el documental de siete capítulos *ETA, el final del silencio*, que la plataforma estrena unos meses antes que su apuesta de ficción, ya citada, *La línea invisible*. Sistiaga lleva a cabo una inmersión profunda sin continuidad cronológica, buscando un enfoque original, alejado de la crónica histórica, cuya finalidad parece ser el establecer un diálogo crítico entre el pasado y el presente de la sociedad vasca y española. Con esta pretensión, no se plantea una visión unidireccional de la historia, sino que se abren debates en torno a la propia memoria histórica reciente, a partir, por ejemplo, del capítulo dedicado a Miguel Ángel Blanco, donde se observa a un grupo de estudiantes universitarios de derecho que desconocen completamente los hechos; circunstancia que provoca una reflexión de amplio espectro en los medios sobre la memoria histórica reciente de la juventud española (Loren 2020). Del mismo modo, se reúnen los puntos de vista diversos, superando la estrategia de relacionarlos por el montaje, y contribuyendo al encuentro, al reconocimiento del otro, al situarlos en el mismo espacio, como ocurre en el primer capítulo con el encuentro entre la víctima, Maixabel Lasa, y el terrorista Etxezarreta, ya citado, o reuniendo a los hijos de dos víctimas de ETA y una de los GAL y al de un preso terrorista en el último capítulo, en una pretensión transparente de observar la herencia de la historia y su proyección hacia el futuro.

La otra gran apuesta en clave documental, *El desafío: ETA* (Hugo Stiven, 2020), emitida por la plataforma Amazon Prime, se basa en el libro del coronel Manuel Sánchez Corbí, que aparecía también en el filme de Justin Webster, escrito en colaboración con Manuela Simón. El documental coincide en múltiples puntos con el de Sistiaga, contando con testimonios idénticos y abordando algunos episodios históricos de igual forma, pero difiere tanto en la estructura y estilo como en importantes matices del discurso. La narrativa es cronológica, desde el origen de ETA hasta su final, y el estilo del formato es siempre el mismo: los testimonios de múltiples protagonistas, esencialmente víctimas y responsables políticos y policiales, que hablan a cámara (aunque no la miren), se combinan con imágenes de archivo, planos aéreos y alguna pequeña dramatización, construida a partir de imágenes aisladas, objetos metafóricos que a menudo inciden en el dolor causado (ropa tendida, filmada en plano de detalle cuando se habla del atentado de la casa cuartel de Zaragoza, por ejemplo). El enfoque es el de la espectacularidad en lo visual y la ambición en la certeza de plantear la versión totalizadora y definitiva del relato, simbolizada en esos planos aéreos impresionantes que separan diferentes apartados. Además, el documental cuenta con los testimonios de todos los expresidentes del gobierno vivos, lo que refuerza esa sensación, claramente buscada, de versión oficial; de historia autorizada. En este caso se priorizan los atentados, deteniéndose en los más cruentos o en los de mayor impacto, determinadas operaciones logísticas muy bien narradas por Sánchez Corbí y Pablo Martín Alonso, y reflexiones que van en una única dirección, aunque ocasionalmente aparezca algún testimonio próximo a la izquierda *abertzale*. El periodista José Antonio Zarzalejos, exdirector de *ABC*, supervisor editorial de toda la obra, se encarga de puntualizar ciertos aspectos y apostillar algunas reflexiones. Esta línea marca, por ejemplo, a diferencia del documental de Sistiaga o del de Webster, que apenas se profundice en el proceso de diálogo con la banda durante el gobierno de Zapatero. De nuevo, con sutileza, aparece una confrontación de posiciones, en este caso basada en las ausencias y en la insistencia en priorizar el foco sobre los casos humanos y en la actuación policial, antes que en el planteamiento político. El documental de Stiven, frente al de Sistiaga, apenas se refiere al presente. Su mirada es histórica y reflexiva, de homenaje a las víctimas, aunque refleje fundamentalmente una sensibilidad cercana a las posiciones antinacionalistas, que como en la mayor parte de los casos vistos no responden solo a un relato histórico, sino a una interacción en el debate político presente.

## 5. La libertad otorgada por el tiempo

La constatada aparición abrumadora de un corpus muy significativo de ficciones y documentales que se centran de forma poliédrica en el terrorismo, sustancialmente en el de ETA, no solo llama la atención sobre el interés actual en preservar o indagar en un problema fundamental de nuestra historia reciente, sino que, de algún modo, indirectamente, pone en evidencia la ausencia previa. Se observa, por lo tanto, una línea de división transparente en la representación del terrorismo, marcada precisamente por el año en que ETA anuncia el cese definitivo de la violencia. Pero la consecuencia, más allá de esta frontera, es la transformación en las características de las obras que surgen a partir de ese momento. Parece claro que era necesario una distancia con los hechos, para poderlos observar y representar con la serenidad necesaria y también con la libertad creativa suficiente para adentrarse en las cuestiones de fondo, en todas las derivadas políticas y personales de la cuestión, sin temor a que los matices de la construcción narrativa o discursiva pudieran encender los ánimos de una sociedad en tensión extrema.

La tendencia de la primera década del siglo por abordar puntualmente el terrorismo en forma de narración de género, volcándose en sus posibilidades como base dramática, o en la reconstrucción histórica de episodios aislados, ha dado paso a una galería más amplia de tendencias que, manteniendo esas vías intactas, ha permitido ahondar en algunos aspectos inéditos o poco frecuentados desde la ficción, como la crónica histórica del origen de ETA (*La línea invisible*) o las consecuencias sociales directas del terrorismo en el ámbito cotidiano, profundizando en las heridas concretas de las personas implicadas (*Patria*) o abordando el fenómeno desde la comedia (*Negociador*, *Fe de etarras*).

Sin embargo, sigue siendo en el ámbito de la no ficción en donde se amplía el calado de la representación. Si en su momento las aproximaciones casi circunscritas a las obras de Arteta, Eterio Ortega y Medem planteaban no solo miradas diferentes sino un reflejo de la situación política de España en la última época del gobierno de Aznar y la primera de Zapatero, en la actualidad el documental permite constatar una pugna abierta por el control del relato, tanto en lo referido concretamente a las causas del final de la violencia, como en la propia aproximación a la historia de ETA. Este debate abierto abarca desde la visión minoritaria, pero persistente, circunscrita al espacio *abertzale*, hasta la versión oficial del Estado, del sector denominado constitucionalista, con sus diferentes matices, entre el recuerdo de las víctimas, la condena moral del

nacionalismo, o la apelación a la reconstrucción de una sociedad rota a partir de una mirada que se interpela también por el presente y el futuro.

En cualquier caso, incluso superando las representaciones audiovisuales del terrorismo de ETA y sus derivadas políticas, que han marcado de modo fundamental todo el periodo, tomando en cuenta también la presencia en el relato del terrorismo yihadista, o de otras formas de violencia contraterrorista, el cine se ha ocupado de modo progresivamente creciente de esta realidad, compaginando la mirada analítica pegada al espacio sociopolítico y a las consecuencias humanas del terror, al tiempo que ocasionalmente o combinadamente las ha utilizado como motor para la construcción de narraciones de género o de entretenimiento. Esta última consideración, la de entender la representación audiovisual como reconstrucción espectacular es la clave, en definitiva, de la evolución en las aproximaciones. La trascendencia del peso histórico y el dolor concreto generado por los terrorismos explican las reservas, en un determinado periodo, a dramatizar en torno al fenómeno. Esto explica también que pese al impacto absoluto del 11-M en el imaginario colectivo, y precisamente en base a ese impacto, el terrorismo islámico haya provocado un interés menor a la hora de ser representado. En el momento en que la amenaza desaparece del presente, cuando el trauma y el impacto han quedado parcialmente amortiguados por el tiempo, se ha ampliado el margen de libertad y el ánimo creativo para abordar su representación.

## Filmografía

- Yoyes* (Helena Taberna, 2000)
- Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001)
- El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2001)
- La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, 2001)
- La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002)
- La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003)
- El Lobo* (Michel Courtois, 2004)
- Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren* (AA.VV., 2004)
- Olvidados* (Iñaki Arteta, 2004)
- Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004)
- Voces sin libertad* (Iñaki Arteta, 2004)
- Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005)
- GAL* (Michel Courtois, 2006)

*11-M: Cuando la calle habló* (Stéphane M. Grueso, 2007)  
*El infierno vasco* (Iñaki Arteta, 2008)  
*Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008)  
*Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008)  
*Un largo invierno* (Sebastián Arabia, 2010)  
*11-M: Para que nadie lo olvide* (Daniel Cebrián, 2011)  
*Al final del túnel* (Eterio Ortega Santillana, 2011)  
*1980* (Iñaki Arteta, 2013)  
*Asier y yo / Asier ETA biok* (Aitor Merino y Amaia Merino, 2013)  
*Memorias de un conspirador* (Ángel Amigo, 2013)  
*De Echevarría a Etxebarria* (Ander Iriarte, 2014)  
*Fuego* (Luis Marías, 2014)  
*Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014)  
*Negociador* (Borja Cobeaga, 2014)  
*Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014)  
*Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015)  
*Contra la impunidad* (Iñaki Arteta, 2016)  
*El fin de ETA* (Justin Webster, 2016)  
*Fe de etarras* (Borja Cobeaga, 2017)  
*ETA, el final del silencio* (Jon Sistiaga y Alfonso Cortés Cavanillas, 2019)  
*Mudar la piel* (Ana Schulz y Cristóbal Fernández, 2019)  
*Bajo el silencio* (Iñaki Arteta, 2020)  
*El desafío: ETA* (Hugo Stiven, 2020)  
*La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020)  
*La Unidad* (Dani de la Torre, 2020)  
*Patria* (Aitor Gabilondo, 2020)  
*¿Dónde está Mikel? / Non dago Mikel* (Amaia Merino y Miguel Ángel Llamas, 2021)

## Bibliografía

- Aizpeolea, L. R. (2018). Algo más que la historia del espía y el espiado. *El País* (14 de julio).
- Barrenetxea Marañón, I. (2019). ¿Y si nos reímos? La comedia cinematográfica tras el fin de ETA. *Olivar*, 19(30).
- Cabeza, J. y Montero, J. (2012). El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas. *Palabra Clave* 15(3), 461-481.

- Carmona, L. M. (2004). *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid: Cacitel.
- Elidrissi, F. (2020). Lluvia de críticas a HBO por el cartel de *Patria* que muestra a una víctima de ETA y a un etarra torturado. *El Mundo* (2 de septiembre).
- Lardiés, A. (2020). Iñaki Arteta: «El fin de ETA se cerró en falso porque siguen su ideología y su proyecto político». *Vozpópuli* (10 de noviembre).
- Loren, E. (2020). El 60% de los jóvenes no sabe quién fue Miguel Ángel Blanco. *Huffington Post* (19 de octubre).
- Marín Bellón, F. (2001). Descenso a los infiernos (por la cara más difícil). *ABC. Guía de Madrid* (4 de mayo)
- Marcos Ramos, M. (2011). Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3, 58-75.
- Marcos Ramos, M. (2019). Los años de plomo: representación de la mujer terrorista. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Imaginarios y figuras en el cine de la postransición* (pp. 97-119). Barcelona: Laertes.
- Pablo, S. de (2017). *Creadores de sombras*. Madrid: Tecnos.
- Pablo, S. de y Barrenetxea Marañón, I. (2016). Más allá de la imagen: el asesinato de Carrero Blanco en la ficción audiovisual. En P. Eser y S. Peters (Eds.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria* (pp. 201-214). Frankfurt: Vervuert.
- Portero, D. (2020). La equidistancia del cine español con el terrorismo de ETA. *El Mundo* (3 de septiembre).
- Prada, J. M. de (2001). Cine terrorista. *ABC* (14 de mayo).
- Reyero, I. (2020). Bildu se revuelve contra *Patria*. *ABC* (7 de octubre).
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). De la utopía al desencanto del 92 en el cine español. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 19(1), 13-27.
- Sangro Colón, P. (2020). *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 235-237). Barcelona: Laertes.
- Savater, F. (2008). Allá películas. *El País* (30 de septiembre).
- Tasnis, M. (2015). La izquierda *abertzale* se explica a sí misma en *De Echevarría a Etxebarria*. *El País* (11 de mayo)
- Torreiro, C. (2006). Verdades y mentiras. *El País* (3 de noviembre).
- Veres, L. (2013). Terrorismo, cine y novela en la España del siglo XXI. *Eu-topias*, 6, 51-67.



## 9. Del documental de naturaleza a la denuncia medioambientalista

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA  
Universidad Complutense de Madrid

La cuestión ambiental ha sido objeto, desde hace tiempo, de un tratamiento cinematográfico, con ficciones que denuncian tal o cual responsabilidad de un desastre ecológico o con documentales, verdaderos testimonios de la contaminación industrial, el desvío de un río, la deforestación o desertificación planificadas, etc. Los temas son sensibles hasta el punto de que la ‘neutralidad’ queda en segundo plano en beneficio de un alegato de denuncia (‘en contra’) o justificación (‘a favor’) (Thierry Paquot, citado en Dorlin 2019).

Cine de naturaleza, documentales de fauna y flora, reportajes sobre ecosistemas, crónicas del deterioro medioambiental, recopilaciones de etologías en distintos ámbitos, relatos apocalípticos sobre el cambio climático, denuncias de atentados a la salud, piezas de educación ecologista, ficciones de paraísos terrenales, películas de cine fantástico sobre seres mutantes... El cine con protagonismo del medio ambiente natural conoce una notable diversidad de formatos, estilos y pretensiones.

En una primera aproximación podríamos plantearnos, de entrada, tres dimensiones (material, perceptiva y social) (Ivakhiv 2008, 24) en este cine medioambientalista: en qué medida las películas en cuanto productos industriales han sido elaboradas y difundidas con tecnologías sostenibles y materiales reciclables; cómo son percibidas o qué efectos tienen en la cultura visual, las ideologías, las cosmovisiones o la forma de relacionarse el ser hu-

mano con el medio; y la ‘ecología social’ o las consecuencias de todo tipo (ambientales, saludables, de consumo, comunicacionales, etc.) que se pueden derivar de este cine.

Más que en otras ocasiones, hay que hablar de audiovisual y no solo por la crisis de la exhibición de las salas y el despegue de las plataformas de visionado en *streaming* acentuado con la emergencia sanitaria de 2020. Las películas medioambientalistas se distancian del cine estándar tanto en los canales de difusión como en los mecanismos de producción y en el formato: a diferencia del cine mayoritario, este audiovisual no busca el entretenimiento ni se decanta por las ficciones ni se exhibe de ordinario en salas ni se limita al largometraje ni surge de las productoras cinematográficas establecidas. Señalemos algunas características singulares en el ciclo producción-distribución-exhibición de este cine.

En cuanto a la producción, empresas comerciales, organizaciones internacionales, agencias gubernamentales, sindicatos, grupos políticos y organismos públicos de todo tipo están detrás de muchas de estas películas; desde que *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922) –quizá uno de los títulos inaugurales del *cine de naturaleza*– fuera propiciada por la empresa de peletería Revillon Frères hasta *Home* (Yann-Arthus Bertrand, 2006), producida por Luc Besson con fondos del grupo empresarial PPR (Pinault-Printemps-Redoute) hay una larga historia de patrocinio en este cine, aunque ello suscite sospechas sobre los intereses no explicitados y hasta la incompatibilidad entre ciertas industrias y las políticas avanzadas de conservación de la naturaleza.

Al mismo tiempo, más que nunca, por su dimensión crítica hacia grandes corporaciones, segmentos de mercado de consumo masivo, prácticas económicas y organismos gubernamentales, el cine medioambiental es, en buena medida, un *cine de resistencia y de denuncia* que apuesta por la visibilización de agresiones al medio natural y por su mostración alternativa y crítica<sup>1</sup>.

La exhibición se hace fuerte en festivales especializados, ciclos en filmotecas y centros cívicos y en circuitos alternativos de organizaciones ciudadanas. EcoZine Film Festival (Zaragoza), Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente (Barcelona), FICMEC (Garachico, Canarias) y otros

<sup>1</sup> Comolli (2009): «Mostrar, filmar, representar, es evidentemente tomar un poder y ejercerlo; este poder precario y efímero del cineasta se ejerce siempre en relación con los poderes existentes, que a veces lo dejan correr, otras veces lo favorecen, en ocasiones lo impiden y otras lo prohíben. Si es cierto que hemos entrado en el régimen de las sociedades de control, este control se ejerce antes que nada sobre las representaciones, normalizándolas o eliminándolas».

eventos más modestos se sitúan en la perspectiva del Green Film Festival (San Francisco, Buenos Aires), la convocatoria con mayor peso a nivel mundial ([greenfilmnet.org](http://greenfilmnet.org)); además de plataforma de exhibición y distribución de películas alternativas y refractarias a los circuitos comerciales, los festivales promueven la concienciación ciudadana y la educación medioambiental, posibilitan la visibilidad de las ONGs y colectivos comprometidos, facilitan las sinergias entre productores y cineastas para futuros proyectos y contribuyen a que estos sean más sostenibles con protocolos de actuación (Mastantuono 2017, 131; Fernández Bouzo 2014).

Asimismo hay que hacer constar el rol de las proyecciones de medimetros y largos en ámbitos de enseñanza reglada dentro de una educación ambiental que siempre se percibe como deficitaria. Propuestas como la formulada por Fernández Díaz y Sánchez Giner (2014) se suman a materiales de diversa naturaleza editados por grupos de innovación educativa y administraciones públicas de educación, como el trabajo de Herrera Torres (2009).

En qué medida influye este cine en la concienciación y/o movilización de los públicos y en el reforzamiento de conductas y prácticas acordes con un desarrollo sostenible será difícil de determinar. Desde la teoría neoarquetípica, Roberts y Stein (2015) estudian en películas de ficción de tema medioambiental las figuras de protagonistas y antagonistas primarios y secundarios y llegan a conclusiones muy prudentes, como cuando señalan que «las películas de temática ambiental pueden representar una oportunidad para crear mensajes proambientales que lleguen a varias audiencias y les ayuden a ver su papel en la resolución de problemas ambientales» (2015, 62).

Más allá de los mensajes audiovisuales y de las tematizaciones presentes en las películas, la cuestión medioambiental se tiene en cuenta en el propio proceso de producción y exhibición de filmes y series. Así, se ha planteado la huella de carbono o el gasto energético que supone la industria del cine en su conjunto, desde los rodajes, transportes, copias, actividad de salas, traslado de espectadores... que un estudio de Ecoprod estimaba en 1,1 millones de toneladas de CO<sub>2</sub> ([ecoprod.com](http://ecoprod.com)). Esta organización agrupa a entidades públicas y privadas del audiovisual francés y promueve protocolos y herramientas para rodajes respetuosos con el medio ambiente y para reducir las emisiones de carbono en toda la actividad audiovisual. La UCLA (Universidad de California) ha sido pionera al publicar el informe *Sustainability in the Motion Picture Industry* (2006) que recaba información y pone las condiciones del marco teórico para estudios futuros, además de valorar en 8,4 millones de toneladas de CO<sub>2</sub> las emisiones de la industria de Hollywood.

En un artículo que recoge las dimensiones más relevantes de esta cuestión Laura Mastantuono (2017) señala la serie *Expediente X* (The X-Files, Fox, 1993-2018) como pionera en planes de sostenibilidad y la productora de *El día de mañana* (The Day After Tomorrow, Roland Emmerich, 2004) financió un proyecto de reforestación que neutralizara la huella de carbono estimada en 10.000 toneladas de CO<sub>2</sub> que supuso una película que, además, en su argumento planteaba consecuencias fatales del calentamiento global.

## 1. Para una categorización del cine de medio ambiente

En una aproximación global a este cine de temática medioambiental<sup>2</sup>, con la señalada diversidad de formatos, estrategias de producción y modos de exhibición, pueden apreciarse los siguientes rasgos:

- Predominio del documental, reportaje televisivo y formas híbridas por encima del cine de ficción; y cine de animación con tramas o ambientaciones que ponderan los valores medioambientales. En el cine español no ha habido ficciones, o docudramas relevantes basados en hechos reales, como en otras cinematografías, particularmente la estadounidense<sup>3</sup>.
- Monografías sobre especies concretas y tendencia a la proyección de intenciones y reflexiones humanas en los comportamientos animales.
- Evolución del *documental de naturaleza* hacia formas de cine más comprometido y militante, con frecuentes denuncias de episodios concretos de delitos ecológicos.
- Ampliación y especialización de este cine en la diversificación de espacios geográficos; perspectiva microcósmica y macrocósmica que tiene

<sup>2</sup> Dejamos al margen de este ciclo obras de cine de género (terror, catástrofes, apocalipsis, ficciones futuristas) con argumentos que explican el desarrollo de mutaciones genéticas en animales o humanos, existencia de zombis, creación de formas de vida que amenazan la humana y toda suerte de riesgos para la supervivencia del planeta en atentados contra la naturaleza, contaminación por radiactividad, etc.

<sup>3</sup> Nos referimos a títulos como *El síndrome de china* (The China Syndrome, James Bridges, 1979), *La selva esmeralda* (The Emerald Forest, John Boorman, 1985), *Los últimos días del Edén* (Medicine Man, John McTiernan, 1992), *Un lugar en el Edén* (Et Hjørne af paradis, Peter Ringgaard, 1997), *Acción civil* (A Civil Action, Steven Zaillian, 1998), *Erin Brockovich* (Steven Soderberg, 2000), *Hacia rutas salvajes* (Into the Wild, Sean Penn, 2007), *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007), *El reverendo* (First Reformed, Paul Schrader, 2017), *Aguas oscuras* (Dark Waters, Todd Haynes, 2019), etc.

- en cuenta la evolución del universo; y tratamiento holístico que estudia ecosistemas en su complejidad.
- Subrayado de la implicación y responsabilidad de los seres humanos en las transformaciones del medio con destrucción de espacios singulares y agresiones a la biodiversidad.
  - Nuevas miradas en el documental de autor, cine militante y ensayos audiovisuales; y nuevas posibilidades de observación gracias a las microcámaras, imágenes ralentizadas y reconstrucciones de animación por ordenador.
  - Creciente focalización en el agua como medio de vida y vertebración de ecosistemas.
  - Interrelación entre los modos de vida de las comunidades humanas (producción de bienes, economía de crecimiento capitalista) y sobreexplotación de recursos, despilfarro energético y generación de residuos que tienen consecuencias decisivas para el medio ambiente.

Esta última perspectiva es, probablemente, la más singular y significativa del cine medioambientalista que, de ese modo, adquiere universalidad por la vía de trascender cuestiones concretas como la contaminación o el deterioro de flora y fauna para apuntar a las estructuras sociales y económicas y cuestionar radicalmente el crecimiento inherente a un sistema que se mantiene por su dinámica de consumismo.

Desde el punto de vista formal, este cine presenta un anclaje histórico con el reportaje televisivo, aunque se despega de la voluntad periodística e informativa para apostar por el documental de autor y formas de no ficción próximas al ensayo cinematográfico.

En cuanto a la enunciación, hay varios documentales con punto de vista subjetivo, relatos en primera persona a través de la figura de un conductor como intermediario de la información aunque implicado en ella —Jon Sistiaga en los dos trabajos que figuran más adelante—, del propio protagonista que cuenta su historia personal ante la cámara, como parcialmente en *El misterio del Nilo* (Jordi Llopart, 2005), con insertos de imagen de vídeo del jefe de expedición Pasquale Scaturro, y en *Wanamey. Por una Tierra Linda* (Roger Granel, 2019), que en gran medida es la historia de Pablo Yglesias contada por él mismo y por familiares y personas próximas a su proyecto en la selva amazónica; o del director-enunciador que se inserta en la historia participando personalmente de ella, como sucede en *Marcos, el lobo solitario* (Gerardo Olivares, 2012) o en *Empatía* (Ed Antopia, 2017), lo que

otorga al relato un estatuto de mayor credibilidad, en la medida en que se evidencia su condición de audiovisual construido desde un punto de vista personal, con el compromiso moral y la verdad comunicacional que ello siempre conlleva<sup>4</sup>.



Fotograma de *Marcos, el lobo solitario*.

Llamadas de atención sobre la destrucción del bosque por la construcción de hidroeléctricas, la urbanización turística o la especulación inmobiliaria centran los argumentos de las películas de animación *Anjé, la leyenda del Pirineo (Olentzero)* (2002), *Olentzero y el tronco mágico* (2005), ambas dirigidas por Juanjo Elordi, y *Espíritu del bosque* (David Rubín, 2008), ambientada en la fraga de Cecebre donde transcurría la historia de *El bosque animado: Sentirás su magia* (Ángel de la Cruz, 2001); en *El lince perdido* (Manuel Sicilia y Raúl García, 2008) se denuncian las amenazas a diversas especies animales en Doñana, Sierra Nevada y Cazorla. Estos títulos se suman a otros de talante ecologista destinados al público infantil como *Bikes* (Manuel J. García, 2018), con una ciudad que resiste a la motorización de vehículos. La utilización del formato de animación en este cine –también en producciones internacionales como *Buscando a Nemo* (Finding Nemo, Andrew Stanton,

<sup>4</sup> Sobre la diversidad de enunciaciones y formas de inserción del autor en el texto fílmico me parece muy interesante el capítulo de Martín Cuesta *El autor. Voz singular en el documental de naturaleza* (en Ávila Villares 2018, 49-72).

2003), *Vecinos invasores* (Over the Hedge, Tim Johnson y Karey Kirkpatrick, 2006), *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) o *La princesa Mononoke* (Mononoke Hime, 1997) de Hayao Miyazaki y otras producciones de su estudio Ghibli— se debe al desarrollo que en la primera década del siglo XXI tiene la animación 3D por ordenador, con el salto cualitativo de dirigirse a públicos de todas las edades, y al talante educativo o didáctico que siempre ha permeado las obras literarias, los juegos, las series o las películas destinadas a los menores.

Aunque las diferencias entre ficción y no ficción han sido puestas en cuestión en los últimos años y se ha subrayado la práctica de hibridaciones y fórmulas de difícil categorización, no cabe duda de que ni los circuitos de exhibición ni el propio proceso de recepción son idénticos para uno u otro formato. Todo parece indicar que los personajes y la dramatización del cine de ficción pulsa con mayor facilidad los sentimientos y emociones del espectador en tanto las informaciones y argumentos de la no ficción sirven para que elabore convicciones; pero probablemente la capacidad para emocionar tiene menores consecuencias en la acción ciudadana. Con razón Lowe *et al.* (citado en Roberts y Stein 2015, 58) señalan que la película *El día de mañana* aumentó la conciencia sobre el cambio climático y la motivación para actuar a partir del conocimiento adquirido, sin embargo, se desconoce lo que la gente podía hacer para influir en el cambio.

Gran parte de esta filmografía de no ficción ejerce la función cívica y política de «dar voz a los sin voz», visibilidad a colectivos marginados, particularmente en los países pobres; así, una pieza como *Behind India. Una mirada desde sus movimientos sociales* (Fernando Vera Moreno, 2018) se levanta sobre los testimonios en primera persona de mujeres de distintos oficios y estratos sociales, desde campesinas y educadoras a médicas, trabajadoras sociales, profesoras y líderes de movimientos.

En cuanto a los formatos o géneros y atendiendo a los documentales y festivales de cine ecológico, Fernández Bouzo (2014, 76-78) señala unas «configuraciones discursivas»: visión del mundo neodesarrollista que aprecia los problemas medioambientales como errores del sistema; visión neomalthusiana que señala el desajuste entre población y recursos; preocupación por la conservación de flora y fauna; desarrollo sostenible y economía verde capitalista; movimientos de justicia ambiental; exigencia de la protección medioambiental en el marco de los derechos humanos; y análisis en clave colonialista e imperialista de las políticas agresivas con el medio ambiente.

## 2. Cine de ecosistemas como mecanismo del saber

Cabría, en primer lugar, plantearse cómo históricamente se ha producido un distanciamiento ontológico entre el ser humano y la naturaleza, inexistente todavía hoy en aborígenes australianos o en achuareos amazónicos, por ejemplo (Descola 2005), y cómo a partir del Renacimiento se desarrolla una pintura «de naturaleza» que corrobora esa distancia.

En el prólogo *Filmar para comprender, mirar para transformar. Notas sobre cine documental y medio ambiente* (Ávila Villares 2018, 11-18) señalamos el siguiente enunciado como una de las tesis relevantes en el cine documental que se ocupa del mundo natural desde una perspectiva de conocimiento: «No podemos observar directamente el microcosmos ni el macrocosmos, pero el audiovisual permite representaciones que ayudan a conocerlo». Ello viene referido en primer lugar al espacio: el cine amplía el sentido humano de la vista para captar directamente sucesos microscópicos o componer reconstrucciones telescópicas desde una mirada virtual cósmica. Como una macluhiana prolongación de los sentidos, el audiovisual puede transmitir sucesos que no están al alcance del ojo humano. Pero también la manipulación del tiempo –su aceleración o su ralentización– en el flujo cinematográfico posibilita la percepción de fenómenos que de otro modo pasarían desapercibidos: como ya ensayaran con la cronofotografía Jules Marey o Eadweard Muybridge en el último tercio del siglo XIX, la ralentización permite una observación rigurosa solo a partir de la cual es posible el conocimiento científico. Del mismo modo, la compresión del tiempo en ciertos fenómenos naturales (crecimiento de plantas, seísmos y sucesos geológicos, metamorfosis en insectos, etc.) otorga un conocimiento inmediato que la observación humana directa no lograría<sup>5</sup>.

Es decir, que el cine de naturaleza es, antes que nada, un mecanismo de saber, de extensión del sentido de la vista en orden a una mirada más amplia y comprensiva de fenómenos que no pueden ser observados sino en su dimen-

<sup>5</sup> Ivakhiv (2008, 15), haciéndose eco del trabajo de Scott McDonald *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (2001, Berkeley: University of California Press) señala que «El enfoque principal de MacDonalld son las películas que desafían nuestros hábitos de visualización y alteran nuestra percepción de los procesos naturales (y humanos). Pueden hacer esto a través de tomas largas, formatos de duración extendida, técnicas de montaje y edición inusuales, uso del silencio y sonido natural, y la puesta en primer plano de sujetos (lugares, paisajes, ríos, estaciones cambiantes y sucesos visuales y sensoriales cotidianos) que generalmente sirven solo como telón de fondo en el cine convencional».

sión precisa. Esta reflexión se enmarca en la relación entre seres humanos y herramientas que cuenta con otras dimensiones que exceden, con mucho, el marco de este trabajo<sup>6</sup>: Henri Bergson llega a plantear en *La evolución creadora* que el pensamiento es «una especie de cinematógrafo interior» (citado en Barreto 2017, 21).

Los autores de este cine de naturaleza no siempre, ni necesariamente, son cineastas; desde el pionero Félix Rodríguez de la Fuente, hay naturalistas, antropólogos, etnólogos, investigadores sociales, geólogos y otros profesionales que, interesados por la realidad misma, han encontrado en el audiovisual una forma de aprehender, documentar o dar a conocer formas de vida, espacios o fenómenos ignorados por el grueso de la sociedad. Algunos, como quizá Robert Flaherty, se convirtieron en directores de cine a partir de esa práctica; del mismo modo que otros, como Werner Herzog, han desarrollado una filmografía donde las preguntas sobre el mundo y el lugar de los humanos en el cosmos adquieren múltiples dimensiones.

Hay una evolución y contraste en los diversos estilos y tratamientos, desde el disneyano que desarrolla la dramatización –con elementos de prosopopeya– y el espectáculo al rigor y compromiso de la BBC o Yves-Jacques Cousteau pasando por la pasión en primera persona de Félix Rodríguez de la Fuente (Francés i Domènec 2002). En el fondo –y sin prejuicio de las opciones estéticas audiovisuales– los tratamientos tienen relación con la comprensión concreta existente acerca del lugar del ser humano en la naturaleza, como demuestra Olvera (2020) en su análisis del cine de Werner Herzog, quien no se sitúa «desde fuera» como quien documenta o representa sino que le otorga a la naturaleza una entidad –e identidad– diferenciada de la humana que, en nuestra observación o aproximación, alcanza su magnificencia (Olvera 2020, 116-117).

A veces, con razón, se ha criticado a este *cine de naturaleza* que la estetización, el encanto de las imágenes, la captación de paisajes transformados por la cámara en objetos artísticos tiene el riesgo de «condicionar un actitud sentimental y nostálgica hacia la naturaleza, una actitud conducente más a la

<sup>6</sup> Valga la perspectiva señalada por Barreto (2017), que en buena medida se puede resumir en esta cita: «Los objetos técnicos, antes de ser instrumentos de acción en el mundo, como armas o herramientas, son instrumentos de extensión de la percepción que modifica nuestra relación con el mundo. En este sentido, el cine es descubrimiento y construcción del hombre, realización de la historicidad con potencial de autocreación que somete a la humanidad a una nueva forma de conciencia y conocimiento, de apreciación y representación, y su fuerza está en la relación entre el universo develado en la conciencia del espectador y en el aparato técnico que lo hace posible» (2017, 20).

posesión y al consumo que a la comprensión ecológica dinámica o a las relaciones humanas con el mundo natural» (Ivakhiv 2008, 13).

El cine de naturaleza sin otras pretensiones que el conocimiento encuentra formas expresivas de una belleza notable tanto en la banda sonora como en las tomas de imagen inéditas. En *Cantábrico. Los dominios del oso pardo* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2017) la música orquestal no se limita al mero acompañamiento: tiene la ambición de contribuir a los distintos tonos –poético, de intriga, épico, lúdico– de los fragmentos de una pieza con voluntad de «atrapar un mundo» a través del tiempo y del espacio: las transformaciones desde el deshielo de la primavera a la llegada del invierno en los cursos de agua y en la flora obligan a los animales a distintos comportamientos y formas de vida; desde las cimas de la cordillera cantábrica a la costa, se recorren lugares que albergan la diversidad de la fauna. Se filma un territorio en su integridad y complejidad, con la interrelación de los mundos animal, vegetal y mineral, y los procesos desarrollados a lo largo del año, en una concepción de la naturaleza que subraya la vida en su evolución, lo que fuerza la empatía del espectador. La imagen se puede ralentizar, por ejemplo, en filmaciones de caza, o acelerar en el crecimiento de vegetales para, de ese modo, proporcionar una observación detallada que está vedada al ojo humano, que por sí mismo solo vería resultados y no los procesos, como queda indicado más arriba. Por tanto, este cine de naturaleza deviene, en realidad, un más específico *cine de ecosistemas*.



Fotograma de *Cantábrico. Los dominios del oso pardo*.

Tiempo atrás, Gutiérrez Acha había filmado en el mismo espacio de las montañas del norte peninsular el medimetraje *Las montañas del lobo* (2003), centrado en las costumbres y modos de vida del cánido, recopilando las leyendas históricas y el temor que suscita, mostrando las relaciones diversas con el entorno, con otras especies y con los humanos en particular. Una completa etología en la que se puede apreciar una visión de atracción/repulsión hacia un animal que ha de matar para sobrevivir o que lucha con sus congéneres por el poder, el sexo o el alimento, comportamientos que percibimos con similares contradicciones a las de los seres humanos, lo que conlleva cierta proyección o mirada prosopopéyica.

En *Cantábrico* se amplía la perspectiva a corzos, rebecos, jabalíes, lobos, osos pardos, gatos monteses, armiños, urogallos, arrendajos, pájaros carpinteros, serpientes, sapos, diversos insectos, nutrias, salmones, bonitos y otros animales mostrados en su hábitat y su ciclo vital en un mundo donde —con la excepción de unos marineros y segadores— prácticamente no hay seres humanos que interfieran. Esta ausencia viene a funcionar como garantía de preservación de la naturaleza de alta montaña: no hace falta explicitar las amenazas a esas especies (únicamente se señala la anunciada extinción del urogallo) porque se dan por supuestas. Bastará, entonces, con el desarrollo de la *observación empática*: mirar para respetar, conocer para apreciar. Se trata de miradas desde variadas distancias y posiciones, sin interferir en los seres observados, con voluntad de conocer en detalle y comprender los procesos de la naturaleza, para lo que se vale de escrutadoras cámaras aéreas, subterráneas o acuáticas.

Un número notable de piezas de cine español se ha rodado más allá de nuestras fronteras; hay que subrayar cierta vocación universal e interés por la conservación del conjunto del planeta, patente en producciones como *Eyengui, el dios del sueño* (José Manuel Novoa, 2003), donde los pigmeos baká narran sus dificultades de supervivencia y la expulsión de sus tierras con la deforestación de los bosques del África central, y en varios trabajos de Jordi Llompart, asimismo ubicados en el continente africano, como el medimetraje *El misterio del Nilo* (2005) que al hilo de un descenso desde la cabecera del Nilo Azul muestra no solo la geología, flora y fauna del curso fluvial sino también la dependencia del río de millones de vidas humanas y el patrimonio arquitectónico y arqueológico de su entorno; el docudrama *Viaje mágico a África* (2010), con el periplo de descubrimiento que realizan unos niños; la sensibilizadora obra *El fin de los grandes felinos* (2012) y *The Last Wild* (2018), donde se muestran los animales salvajes de los parques protegidos de Namibia.

El mismo carácter de denuncia tiene el reportaje para televisión *Colmillos de sangre* (Jon Sistiaga, 2015) que expone cómo el tráfico ilegal de marfil está suponiendo la muerte de miles de elefantes y el peligro de desaparición de la propia especie en África, en cuanto mueren más de los que nacen. Se explica el delito ecológico en el contexto de pobreza, la debilidad de los gobiernos africanos y la demanda de marfil en el mercado chino.

Las diversas contaminaciones, el deterioro de la alimentación y su influencia en el incremento de enfermedades diversas (cáncer, asma, autismo, esterilidad) aparecen en *Return* (Javier Ríos, 2018) donde un médico dice que «en términos de prevención de enfermedades es más útil el código postal –es decir, dónde vives– que el código genético»; se denuncia la medicalización excesiva y el envenenamiento del organismo por diversos medios. Esta perspectiva de crítica al deterioro medioambiental en clave médica, de salud humana, resulta más eficaz y argumentalmente sólida respecto a otro tipo de discursos, aunque se ubica en un ámbito global que Carlos Taibo caracteriza en la película como «contestación al capitalismo en el siglo XXI [que] tiene que ser, por definición, “decrecentista”, autogestionaria, internacionalista y antipatriarcal».

Hay algunas películas que plantean denuncias concretas de deterioro del medio ambiente, contaminación atmosférica o de desechos industriales. Una de las pocas ficciones de esta filmografía, *Cenizas del cielo* (José Antonio Quirós, 2008), convierte a un escritor de guías de viajes en testigo excepcional de la lluvia ácida provocada por una central térmica de carbón en un pueblo asturiano. Un ganadero lleva años luchando para que se cumpla el compromiso de Kioto, pues ve día a día los efectos de la contaminación en los árboles y en los animales. Del mismo año y con similar denuncia se exhibe el mediometraje *Al calor de las chimeneas*, de Enrique Pacheco, promovido por grupos ecologistas.

En *Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001) se analiza el vertido de áridos procedentes de las minas de La Unión en esa bahía murciana a lo largo de varias décadas y la desaparición de la flora y faunas marinas; también se muestran los efectos de metales pesados sobre la salud de los vecinos y el deterioro paisajístico con numerosas instalaciones industriales abandonadas. También da cuenta de la gran contaminación del tratamiento de minerales *El corazón de la tierra* (Antonio Cuadri, 2007): una ficción ambientada en las minas de cobre de Riotinto a finales del siglo XIX que denuncia las emisiones de dióxido de azufre de las *teleras* y las consecuencias para personas, cosechas y ganado. Asimismo se denuncian las condiciones laborales y sanitarias de los trabajadores de las minas y la represión militar, auspiciada por la empresa británica, a las protestas de mineros y campesinos.



Fotograma de *Portman: a la sombra de Roberto*.

Aunque no hay películas que aborden de forma directa la crítica a las centrales nucleares, los riesgos medioambientales de su funcionamiento o la gestión de los residuos de esta energía, aparecen en segundo plano en algunas ficciones gracias a personajes que trabajan en centrales o vinculados con empresas eléctricas. Así sucede en *Hablamos esta noche* (Pilar Miró, 1982), *Contra el viento* (Francisco Periñán, 1990), *El alquimista impaciente* (Patrícia Ferreira, 2002) y *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002), inspirada parcialmente en el asesinato por ETA en 1981 de un ingeniero de la inacabada nuclear de Lemóniz.

Fuera de nuestro país, el mayor accidente nuclear que ha conocido la historia, la explosión en 1986 del núcleo del reactor de la central de Chernóbil en Ucrania, entonces en la Unión Soviética, protagoniza el reportaje de Jon Sistiaga *En la ciudad del fin del mundo* (2013). Nos ilustra sobre las consecuencias del accidente, con tres millones de personas afectadas, la persistencia de la contaminación al cabo de los años, la lluvia con radiactividad, el trabajo de los ‘liquidadores’, el abandono de la ciudad de Prípiat y la construcción de

la nueva ciudad de Slavutych; resultan sobrecogedoras las imágenes de las construcciones de todo tipo abandonadas deprisa, quedando la huella de la vida cotidiana brutalmente interrumpida.

### 3. Aguas continentales y medio marino

El agua como materia dominante de la corteza terrestre y sustancia generadora de vida en los ciclos de la naturaleza, recibe la atención de trabajos muy diversos. Una de las figuras más creativas e inquietas de la generación de mujeres cineastas de los noventa, Isabel Coixet, tiene en su haber dos medietrajés: *Aral, el mar perdido* (2010) y *Marea blanca* (2012), sobre el desastre del vertido de fueloil con el naufragio del buque Prestige frente a las costas gallegas. La mirada de la directora catalana en estas dos piezas hace hincapié en el componente humano, subrayando cómo han afectado esas calamidades a las personas en todos los aspectos: desde el dolor emocional al trabajo.

Producido por la fundación We Are Water, de la empresa de sanitarios Roca, el trabajo sobre el mar de Aral en Asia Central es la crónica de un desastre ecológico deliberado: el desvío de dos ríos que nutrían ese gran lago ha llevado a una progresiva desecación que lo ha reducido a una cuarta parte. El desarrollo de agricultura con grandes necesidades de riego, caso del algodón, terminó alejando la orilla de las ciudades costeras dedicadas a la pesca, como Muynak. Isabel Coixet muestra la desecación y desertización de la zona con imágenes de archivo, fotografías, testimonios de pescadores y trabajadores de conserveras, instalaciones abandonadas y, sobre todo, las imágenes sobrecogedoras de cascos de barcos convertidos en chatarra en medio de arenales. La impotencia de la población se revela en las plantas con que se intenta detener el proceso de desertización. Además de plataformas y canales de televisión, la exhibición de *Aral, el mar perdido* tiene lugar también en la exposición homónima en Madrid Roca Gallery.

Diez años después del naufragio del Prestige y el vertido de 70.000 toneladas de fuel pesado en el litoral gallego en noviembre de 2002, Coixet reflexiona en *Marea blanca* sobre el movimiento de solidaridad de miles de voluntarios desplazados al lugar para mitigar la contaminación y limpiar las playas y costas. En este excelente trabajo no se trata de explicar el vertido ni las consecuencias –suficientemente conocidos y divulgados– sino de recopilar los testimonios de las personas, tanto los vecinos del lugar como los forasteros llegados para ayudar, y de hacer memoria y verbalizar la indignación,

como se aprecia en el poema *Mar de mans* de Antón Reixa que se recita al comienzo del filme. Se da por supuesta la sensibilidad hacia la conservación de la naturaleza y la fuerza moral de miles de personas que, en condiciones precarias, sacrifican sus vacaciones e incluso dejan sus empleos, se desplazan miles de kilómetros y se emplean a fondo en un trabajo duro para el que no están cualificados. Sin caer en la trampa de hacer de la necesidad virtud, la cineasta da cuenta del agradecimiento de la ciudadanía y, sobre todo, de los casos de voluntarios llegados de lejos –una extremeña, una barcelonesa, un alemán y un kazajo– que se quedaron en Galicia a vivir por apego a la tierra y/o por el inicio de una nueva vida familiar. En la producción participa la cervecera Coronita, la agencia de publicidad JWT y la organización Save the Beach, además de Miss Wasabi, de la propia Isabel Coixet.

Sobre esta catástrofe también son relevantes los mediometrajes *Prestige: petróleo y conspiración de silencio* (Georg M. Hafner, 2003), producción alemana de Hessischer Rundfunk que abunda en las causas del accidente, las condiciones del barco y el papel desempeñado por distintas autoridades, además de cuestionar las banderas de conveniencia y subcontratas en el transporte marítimo; y la producción italiana *Nunca más* (Stefano Lorenzi, Federico Micali y Teresa Paoli, 2003).

La privatización y especulación con el bien público que es el agua se analiza en *¿Trileros del agua?* (Ricardo Gamaza, 2018), que cuestiona el régimen de monopolio, la falta de competitividad, la clientela cautiva y el mal funcionamiento de las depuradoras. En la ficción *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010) se reconstruye la Guerra del Agua que tuvo lugar en la ciudad boliviana de Cochabamba en 2000 cuando las protestas sociales consiguieron frenar una privatización escandalosa que alcanzaba hasta el agua de la lluvia, impidiendo a los campesinos su provechamiento.

Daniel Carrasco y Alba Azaola profundizan en *Desierto líquido* (2016) en la sobreexplotación de los recursos de pesca, dando cuenta de las diferencias radicales entre la pesca artesanal y la de las grandes flotas industriales, con artes de arrastre que esquilman el medio. También se pone en evidencia cómo la explotación masiva de caladeros en África central contribuye al empobrecimiento del entorno y a la migración clandestina a Europa.

El agua no conoce fronteras y gran parte de este cine sobrepasa las españolas para abordar espacios más sensibles, como es el caso de la Antártida. Las expediciones de científicos españoles a lo largo de varios años son rememoradas en *Los recuerdos del hielo* (Albert Solé, 2013) con el regreso de Pepita Castellví al cabo de 25 años. Más combativo, *Santuario* (Álvaro

Longoria, 2019) busca la concienciación ciudadana con la recogida de firmas de Greenpeace para conseguir la preservación de un espacio en la Antártida; los actores Javier y Carlos Bardem ejercen de conductores de este trabajo que explica la necesidad de contar con una reserva para la fauna marina.

Del citado Gutiérrez Acha es el documental *Guadalquivir* (2013), donde resulta más patente la idea del territorio y el curso del agua como eje vertebrador del mismo, tanto por la conexión de los distintos ecosistemas como por la propia agua como elemento generador, mantenedor y regulador de las formas de vida del gran valle bético; el agua resulta protagonista en el ciclo de la vida de distintas especies en las marismas del final del río. En este notable trabajo la música remite al espacio humano y social, con palmas de ritmos flamencos y melodías de sevillanas.

En un sentido muy diferente, la creación de lagunas artificiales, los embalses y pantanos construidos por los humanos para convertir en regadío las tierras de secano e incrementar exponencialmente las cosechas, supone la transformación radical y hasta la destrucción de pueblos. En la ficción *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999) un drama familiar viene enmarcado en un pueblo de las montañas de León cuya desaparición es inmediata, pues será anegado y devendrá ruina en el fondo de un pantano. Más directa es la denuncia de *Apaga y vámonos* (Manel Mayol, 2005) que muestra el desalojo de comunidades mapuches para la construcción de una presa y una central hidroeléctrica en el valle chileno de Ralco.

El citado Albert Solé tiene en su haber el medimetraje *El sueño del agua* (2004) que, mediante el retrato de situaciones en cinco lugares distintos del planeta, da cuenta de una forma completa de los problemas del agua y lo hace a través de las voces de niños, con un propósito de concienciación: la contaminación de un lago y la falta de pesca en Benin, el riesgo de inundaciones en los Países Bajos, los problemas para conseguir agua potable en India, la lucha por el agua en el territorio disputado de la franja de Gaza y su utilización como arma política para mantener marginados a los palestinos, y la captación de agua de niebla y el desarrollo de la agricultura en el desierto de Atacama (Chile).

#### 4. Empatía con la naturaleza

Varios relatos ponen de relieve formas de vida tradicionales o neorrurales caracterizadas por el respeto al medio natural y la austeridad en los recursos minerales, vegetales o animales de que se valen los seres humanos. Algunas

ficciones presentan un talante realista, tanto por el tratamiento de docudrama como por estar basadas en hechos reales, como es la historia narrada en *Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010) con el caso real del ‘niño salvaje’ crecido en Sierra Morena que logra ser respetado por los lobos y convive con una serpiente. Este trabajo se complementa con el largometraje documental *Marcos, el lobo solitario* (2012) donde el cineasta cordobés muestra la indagación sobre el niño Marcos Rodríguez Pantoja, que fue vendido a un terrateniente y empleado como cabrero; al final, quedó solo en el bosque y se crió entre lobos. Se incorpora el testimonio reciente de Marcos con su modo de supervivencia y su autoconciencia de dominio sobre los animales, como explica el antropólogo Gabriel Janer que ha estudiado su caso. Se da la paradoja de que Marcos ha tenido más desconfianza y ha sufrido peor trato con los seres humanos que con los animales, por lo que en medio de la naturaleza es donde se siente más feliz.

La mencionada *Behind India. Una mirada desde sus movimientos sociales*, dirigida por Fernando Vera Moreno, se centra en la agricultura tradicional y sostenible como medio de supervivencia frente a la pobreza secular del país y en el rol decisivo que desempeñan las mujeres, tan invisibilizadas como luchadoras contra la sobreexplotación de recursos y el deterioro medioambiental por la minería y los pesticidas. Esta focalización en las mujeres amplía el ámbito de observación para incluir sus modos de vida y conflictos como las agresiones sexuales que sufren, los roles familiares asignados, sus condiciones laborales y su lugar y peso en el conjunto de la sociedad.

Diversos testimonios ponen de relieve el contraste entre el mundo occidental y desarrollado y las zonas indígenas, con un rico medio natural, sistemas económicos, cultura, lengua... que han de ser preservados, caso de Tierra Linda, próxima a Cuzco, en el Perú de la selva amazónica, como sucede en *Wanamey. Por una Tierra Linda*. Este documental difunde el proyecto de reserva de la biosfera y aboga por un desarrollo sostenible y formas de turismo respetuosas con el medio.

Un radical cuestionamiento de la coexistencia del ser humano con los otros seres vivos es la que plantea la citada *Empatía*: se trata de un documental en primera persona donde el director desempeña el rol de persona ajena a los postulados animalistas y que va preguntando y tomando conciencia de la explotación industrial, maltrato, condiciones de reclusión, contaminación, abuso energético y sobreexplotación de acuíferos que conlleva la producción de carne, leche, lana, cuero y otros productos de origen animal.

En un tono casi apocalíptico *La gran ola* (Fernando Arroyo Castilla, 2017) plantea la posibilidad de un tsunami que provoque víctimas y grandes daños en la costa del suroeste de la península ibérica; recoge bastantes testimonios y fundamenta esa alarma en el precedente del terremoto de Lisboa (1755) y en la hipótesis de que la ciudad romana de Baelo Claudia (Bolonia, Cádiz) hubiera sufrido un maremoto. En *Utopía* (Lucho Iglesias y Álex Ruiz, 2008) una pluralidad de testimonios (periodistas, agricultores, jubilados, empresarios, banqueros, científicos, abogados, médicas, arquitectas, amas de casa, educadores, etc.) plantea cómo ataja la crisis medioambiental que amenaza la supervivencia de muchas especies y del propio planeta; se denuncia el despilfarro del agua, la ingeniería de transgénicos, las dinámicas derrochadoras y la propia economía especulativa para proponer un cambio integral en la forma de inserción de los humanos en el mundo, que pasa por técnicas de meditación y modos de vida alternativos.

## 5. Despilfarro energético y sobreexplotación de recursos

Entre los hábitos y modos de vida del consumismo capitalista más cuestionados por este cine –y las consecuencias del despilfarro energético, deterioro medioambiental y sobreexplotación de recursos– se encuentran la alimentación y el uso del automóvil. *Empatía* ya pone en entredicho las granjas y la explotación de recursos animales como alimento de los humanos, pero ha sido *Tus desperdicios y otros manjares* (Magda Calabrese y Richard Zubelzu, 2008) la que más ha profundizado, teniendo en cuenta que, a diferencia de otras cinematografías, la española no cuenta con muchos títulos al respecto. Obviamente, nos referimos a una visión crítica del tipo *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), *Fast Food Nation* (Richard Linklater, 2006) o *Food Inc.* (Robert Kenner, 2008), y no a filmes sobre gastronomía y rituales de comensalidad que, de ordinario, hacen de la comida un medio positivo para las relaciones sociales, familiares e incluso sentimentales. En *Tus desperdicios y otros manjares* esa visión crítica incide en el volumen de desperdicios y de alimentos tirados (176 kilos por persona y año), en los hábitos alimentarios poco saludables, las consecuencias medioambientales del consumismo y del sobreempaquetado; se da cuenta, también, de las personas excluidas y con problemas nutricionales, así como de ONGs y movimientos ciudadanos que buscan el reciclaje de productos caducados o desechados por el mercado.

En contraste con una tradición de cine de género (*road movies*, películas de espectáculo de persecuciones, automovilismo como deporte, *rallies*, etc.) figuran títulos críticos hacia el automóvil y el despilfarro energético por su proliferación. En *Cambio de sentido* (Santiago García de Leániz y Vicente Pérez, 2009) se hace historia, a partir de la II Guerra Mundial en Estados Unidos, del desarrollo de las ciudades con barrios residenciales conectados por redes de autopistas que han hecho imprescindibles los automóviles. A partir de ahí se analizan los intereses y efectos del uso del vehículo privado, con resultados contradictorios como que el Estado obtenga grandes ingresos por los impuestos de los combustibles y, al mismo tiempo, se haga cargo de gastos cuantiosos en la atención sanitaria de víctimas de accidentes.



Fotograma de *Sobre ruedas. El sueño del automóvil*.

Con variados recursos de imágenes de archivo, animaciones, dibujos y gráficos, y distintos testimonios, *Sobre ruedas. El sueño del automóvil* (Óscar Clemente, 2011) hace hincapié en el crecimiento del parque de automóviles y la colonización del espacio público en las ciudades, relegando al mínimo el espacio del peatón y haciendo más hostiles los entornos urbanos por la estrechez de aceras, la vorágine del tráfico y la contaminación atmosférica y acústica. Se pone en evidencia el deterioro que suponen las ciudades tomadas por los coches para colectivos como los ancianos o los niños cuyas vidas resultan ahora más sedentarias y reclusas en los hogares, además de cuestionarse la

sostenibilidad a medio plazo de los recursos energéticos que necesita un mundo motorizado. Muy oportunamente en *Sobre ruedas* se subraya que la ciudad hostil por el tráfico genera la necesidad de salir de ella, para lo que se fomenta la utilización del coche. Y, sobre todo, se analiza cómo el uso y hábito del automóvil genera determinadas conductas marcadas por el individualismo, la competitividad y el vértigo de la velocidad extendido a todas las facetas de la vida cotidiana.

La cineasta alemana Cosima Dannoritzer, que ha rodado en diversos países europeos, con propuestas documentales coproducidas por canales de televisión, tiene en su haber tres obras donde la crítica a las prácticas agresivas con el entorno natural lleva a un cuestionamiento más radical, pues atañe a los mecanismos de producción y consumo del propio sistema económico: *Comprar, tirar, comprar* (2010), *La tragedia electrónica* (2014) y *Ladrones de tiempo* (2018). En *Comprar, tirar, comprar* –largo de 75 minutos que cuenta con una versión para televisión de poco menos de una hora– abunda en «la obsolescencia programada, el motor secreto de nuestra sociedad de consumo» cuando, desde los años veinte del siglo pasado los fabricantes decidieron acortar la vida útil de los productos para incrementar la tasa de reposición y las ventas. El hilo conductor es la búsqueda que hace un joven del modo de reparar una impresora: en todas las tiendas le disuaden y termina por averiguar que el fabricante ha instalado un chip que contabiliza las páginas impresas y, al cabo de un número determinado, se bloquea la función de imprimir y se da por inservible la máquina. Afortunadamente el usuario logra un *software* pirata que pone a cero el cómputo de impresiones<sup>7</sup>.

La historia de la bombilla incandescente que lleva funcionando desde 1901 en el parque de bomberos de Livermore, en California, da pie a indagar en la creación de un *trust* de fabricantes de bombillas de distintos países llamado Phoebus en los años treinta, que pacta modificar la calidad para que ninguna dure más de mil horas. En esa época Bernard London propone, como medida para salir de la Depresión incentivando el consumo y la producción, que la obsolescencia programada se convierta en una exigencia legal, pues «un producto que no se desgasta es una tragedia para los negocios». En 1981

<sup>7</sup> La directora se congratula de que este episodio concreto de la impresora haya servido para usuarios y se haya difundido en las redes sociales, así como de que algunos países estén cambiando su legislación para que se especifique en la etiqueta la vida útil de un producto (Rodríguez 2012).

en la Alemania comunista se fabricó una bombilla de larga duración que, a raíz de la caída del Muro de Berlín, dejó de fabricarse.

La fibra artificial nailon también experimenta el mismo proceso que las bombillas, pues las primeras medias fabricadas con ese material eran demasiado resistentes para la tasa de reposición prevista, y los fabricantes modificaron el tejido a fin de que se degradase en menos tiempo. Finalmente este espléndido documental subraya cómo en los productos tan perecederos no se aplican costes como el impacto ambiental de su fabricación, el transporte o el reciclado, lo que llevaría a encarecerlos y, por tanto, a buscar una mayor duración. El economista Serge Laouche expone la necesidad del *decrecimiento* y el abandono de la lógica del exceso. La cineasta resume su trabajo (Rodríguez 2012):

Desde el principio del consumismo en los años veinte, la raíz del problema es la misma: una sobreproducción de productos, y como consecuencia, de residuos; lo que nos lleva a problemas económicos, sociales y medioambientales. Parece ser que la única meta ahora mismo es el crecimiento económico, pero el problema es que cada vez que crece la producción de productos baratos con vida muy corta, también crecen los residuos y la polución y otros problemas. Es un ciclo vicioso que no tiene futuro. Es posible que eso tenga sentido cuando uno es jefe de una empresa globalizada y solo mira las cifras de ventas, pero mirando por la ventana a la calle, se ve que no tiene sentido al nivel social y medioambiental, especialmente a largo plazo.



Fotograma de *La tragedia electrónica*.

Continuación del anterior, en *La tragedia electrónica* se señala que a países pobres, como Ghana, llegan residuos electrónicos que acaban en vertederos incontrolados en áreas como lagunas o ríos donde disminuye la pesca, a pesar de que teóricamente está prohibida esa exportación. Muestra el seguimiento de esos desechos que lleva a cabo un activista ghanés a través de las etiquetas de inventario de los residuos. Asimismo se constatan los robos en puntos de reciclaje y el desvío de electrodomésticos y aparatos electrónicos a redes que no realizan los tratamientos debidos y los exportan a países pobres, con las consecuencias económicas y medioambientales decisivas. Se hace un seguimiento de la basura electrónica de Estados Unidos que, en su mayoría, llega a Hong Kong y pasa a China, donde se hacen reciclajes parciales por un costo muy inferior al que tendría en Europa o Estados Unidos; o, en el caso de los chips, vuelven al mercado como si fueran originales, con problemas de seguridad como la explosión de un módulo de alimentación en un transporte público.

Finalmente *Ladrones de tiempo* va más allá en su análisis crítico de los mecanismos de producción y consumo de las sociedades occidentales al plantear ritmos de trabajo y de vida cotidiana acelerados y la monetización del tiempo de los ciudadanos por parte de empresas que exigen ciertas prácticas de consumo –robándonos tiempo y destruyendo empleo– o por las redes sociales que mercantilizan el ocio o la búsqueda de información.

El cine español de estos años cuenta con una notable filmografía medioambiental, con tratamientos y estilos muy diversos, en la que el cine de no ficción ocupa un lugar secundario. Muestra una evolución precisa desde el documental de naturaleza destinado al conocimiento de ecosistemas a la denuncia de diversas prácticas de agresiones que ponen en peligro la supervivencia de especies animales o vegetales y constituyen un riesgo para la propia salud de los humanos. Al final de esa evolución, el cine medioambientalista plantea análisis críticos de la producción, consumo y modos de vida del sistema capitalista asentado en el crecimiento económico y la depredación de recursos naturales.

## Filmografía

*Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999)

*Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001)

*Anjé, la leyenda del Pirineo* (Olentzero) (Juanjo Elordi, 2002)

- Eyengui, el dios del sueño* (José Manuel Novoa, 2003)  
*Las montañas del lobo* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2003)  
*El sueño del agua* (Albert Solé, 2004)  
*Apaga y vámonos* (Manel Mayol, 2005)  
*El misterio del Nilo* (Jordi Llopart, 2005)  
*Olentzero y el tronco mágico* (Juanjo Elordi, 2005)  
*El corazón de la tierra* (Antonio Cuadri, 2007)  
*Al calor de las chimeneas* (Enrique Pacheco, 2008)  
*Cenizas del cielo* (José Antonio Quirós, 2008)  
*El lince perdido* (Manuel Sicilia y Raúl García, 2008)  
*Espíritu del bosque* (David Rubín, 2008)  
*Tus desperdicios y otros manjares* (Magda Calabrese y Richard Zubelzu, 2008)  
*Utopía* (Lucho Iglesias y Álex Ruiz, 2008)  
*Cambio de sentido* (Sergio García de Leániz y Vicente Pérez, 2009)  
*Aral, el mar perdido* (Isabel Coixet, 2010)  
*Comprar, tirar, comprar* (Cosima Dannoritzer, 2010)  
*Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010)  
*También la lluvia* (Iciar Bollain, 2010)  
*Viaje mágico a África* (Jordi Llompert, 2010)  
*Sobre ruedas. El sueño del automóvil* (Óscar Clemente, 2011)  
*Marcos, el lobo solitario* (Gerardo Olivares, 2012)  
*Marea blanca* (Isabel Coixet, 2012)  
*Quivir* (Manu Trillo, 2012)  
*En la ciudad del fin del mundo* (Jon Sistiaga, 2013)  
*Guadalquivir* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2013)  
*Los recuerdos de hielo* (Albert Solé, 2013)  
*La mujer y el agua* (Nocem Collado, 2014)  
*La tragedia electrónica* (Cosima Dannoritzer, 2014)  
*Colmillos de sangre* (Jon Sistiaga, 2015)  
*La vida en llamas* (Manuel H. Martín, 2015)  
*Desierto líquido* (Alba Azaola y Daniel Carrasco, 2016)  
*El olivo* (Iciar Bollain, 2016)  
*Cantábrico. Los dominios del oso pardo* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2017)  
*Decrecimiento* (Luis y Manuel Picazo Casariego, 2017)  
*Empatía* (Ed Antopia, 2017)  
*La gran ola* (Fernando Arroyo Castilla, 2017)  
*Behind India. Una mirada desde sus movimientos sociales* (Fernando Vera Moreno, 2018)

- Bikes* (Manuel J. García, 2018)  
*Ladrones de tiempo* (Cosima Dannoritzer, 2018)  
*Return* (Javier Ríos, 2018)  
*¿Trileros del agua?* (Ricardo Gamaza, 2018)  
*Lo que arde* (Oliver Laxe, 2019)  
*Santuario* (Álvaro Longoria, 2019)  
*Wanamey. Por una Tierra Linda* (Roger Granel, 2019)

## Bibliografía

- Ávila Villares, A. (Coord.) (2018). *Objetivo: planeta Tierra. El documental de medio ambiente*. Sevilla: Ediciones Universidad de Sevilla.
- Barreto, M. (2017). Cinema e ciencia, naturaleza e cultura. *Interthesis* 14(2) 19-38. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.5007/1807-1384.2017v14n2p19> [Consulta: 3 de noviembre de 2020]
- Buchanan, A. y Engel, L. (2009). *Code of Best Practices in Sustainable Filmmaking*. Washington D. C.: American University, School of Communication. Obtenido de [http://cmsimpact.org/sites/default/files/final\\_code.pdf](http://cmsimpact.org/sites/default/files/final_code.pdf) [Consulta: 13 de octubre de 2020]
- Comolli, J. L. (2009). Abordar el mundo (*Entamer le monde*) (para una historia del cine bajo influencia documental). *Cuadernos de Cine Documental* 3, 90-98. Obtenido de [http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/3525/1/cine\\_2009\\_3\\_pag\\_90\\_98.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/3525/1/cine_2009_3_pag_90_98.pdf) [Consulta: 20 de marzo de 2021]
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Dorlin, O. (2019). Ciné vert. Environnement et industrie cinématographique. *La Vie des idées* (23 de enero). Obtenido de <https://laviedesidees.fr/Cine-vert.html> [Consulta: 2 de febrero de 2021]
- Fernández Bouzo, S. (2014). Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental. Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires. *Cine Documental* 10, 71-96. Obtenido de <http://revista.cinedocumental.com.ar/poeticas-politicas-del-ambiente-en-el-cine-documental-acerca-de-los-documentales-en-festivales-de-cine-ambiental-en-buenos-aires/> [Consulta: 20 de noviembre de 2020]
- Fernández Díaz, M. y Sánchez Giner, M. V. (2014). Cine y medio ambiente: una propuesta transversal de artística, naturales, sociales y lengua para respetar la tierra. En J. J. Maquilón Sánchez, A. Escarbajal Frutos y R. Nortes Martínez-Artero (Eds.), *Vivencias innovadoras en las aulas de primaria* (pp. 353-365). Murcia: Universidad de Murcia.

- Francés i Domènec, M. (2002). Realidad versus virtualidad. *Revista Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, 52, 17-21.
- Herrera Torres, R. (2009). *Eco-cine. Una guía para la educación en valores ambientales*. Pamplona: La Cineclopedia Ediciones.
- Ivakhiv, A. (2008). Green Film Criticism and Its Futures. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15(2), 1-28. Obtenido de <https://doi.org/10.1093/isle/15.2.1> [Consulta: 17 de enero de 2021]
- Mastantuono, L. (2017). Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 18(64), 123-135.
- Murray, R. L. y Heumann, J. K. (2009). *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany (NY): SUNY Press.
- Olvera, Z. (2020). El *esquema naturalista de la experiencia*. Visiones de la naturaleza como «lo otro» en el cine de Werner Herzog. *Eikasia. Revista de Filosofía* 83, mayo-junio, 103-118. Obtenido de <https://www.revistadefilosofia.org/93-07r.pdf> [Consulta: 12 de enero de 2021]
- Roberts, C. R. y Stein, S. (2015). Eco-Heroes and Eco-Villains: An Archetypal Analysis of Environmental Film, 1950-2010. *Applied Environmental Education & Communication*, 14(1), 57-64. <https://dx.doi.org/10.1080/1533015X.2015.1013226> [Consulta: 20 de diciembre de 2020]
- Rodríguez, S. (2012). Cosima Dannoritzer: «Supe que pasaba algo especial: la gente hablaba sobre obsolescencia programada en la peluquería y en el autobús». RTVE.es (19 de abril). Obtenido de <https://www.rtve.es/noticias/20120419/entrevista-cosima-dannoritzer-directora-comprar-tirar-comprar/517195.shtml> [Consulta: 2 de marzo de 2021]



## Los autores

### Jean-Paul Aubert

Catedrático de la Université Côte d'Azur y Presidente del Grupo de Reflexión sobre la Imagen en el Mundo Hispánico (Grimh). Ha publicado numerosos artículos en revistas universitarias así como una decena de libros, entre los cuales se encuentran *Le Cinéma de Vicente Aranda* (Paris: L'Harmattan, 2001), *Madrid à l'écran (1939-2000)* (Presses Universitaires de France, 2013), *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista* (Shangrila, 2016), *Barcelone mise en scènes* (Espaces et signes, 2019).

### Bénédicte Brémard

Catedrática de Filología Hispánica de la Université de Bourgogne Franche-Comté. Autora de *En construcción de José Luis Guerin. Filmer Barcelone au tournant du siècle* (Éditions Universitaires de Dijon, 2019), *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique* (Éditions Universitaires de Dijon, 2016), y de numerosos capítulos de libros, artículos y comunicaciones sobre cine y televisión, representaciones de la memoria, etc. Ha coordinado las actas: *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières* (Éditions Universitaires de Dijon, 2018), *Quand le cinéma prend la parole, L'Écran-palimpseste: cinéma et intertextualité, Narcisse à l'Écran y Mutations de société, mutations de cinéma* (*Les Cahiers du Littoral*).

### Ana Corbalán Vélez

Catedrática de Literatura y Cultura Española en la Universidad de Alabama (EE. UU.). Ha publicado más de cuarenta artículos en los que explora una

diversidad de temas contemporáneos: migraciones, memoria histórica, estudios de género, cine y televisión, estudios culturales y narrativa del siglo XXI. Es autora de *El cuerpo transgresor en la narrativa española contemporánea* (Libertarias, 2009) y *Memorias fragmentadas. Una mirada transatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras* (Iberoamericana, 2016). También ha coeditado los volúmenes colectivos *Toward a Multicultural Configuration of Spain: Local Cities, Global Spaces* (Fairleigh Dickinson University Press, 2014), *Hacia una redefinición del feminismo y de los estudios de género en el siglo XXI* (*Letras Femeninas* 41(1), 2015), *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture* (Routledge, 2017), *European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis* (Routledge, 2018) y *Todos a movilizarse: Protesta y activismo social en la España del siglo XXI* (Anthropos, 2019).

### Flora Guinot

Prepara en la Université de Bourgogne Franche-Comté un doctorado bajo la dirección de Bénédicte Brémard sobre las directoras de la España democrática (*Filmar en femenino, ¿filmar en feminista? La pantalla de cine y televisión como espacio de expresión, reivindicación y transformación del género en la España democrática*) después de sus trabajos de Máster sobre *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013) y el cine de Iciar Bollain y Laura Mañá. Colabora con la Asociación Hispanística XX y la Red MYC (Mujeres y Cine).

### Ricardo Jimeno Aranda

Profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte las asignaturas *Historia del Cine* y *Narrativa Audiovisual*. Licenciado en Comunicación Audiovisual y en Ciencias Políticas en la misma universidad, realiza su tesis doctoral sobre el concepto de cine político, centrándose en la obra de Marco Bellocchio y Costa-Gavras (Premio Extraordinario de Doctorado). Ha publicado diversos artículos académicos relacionados con esta temática, y centrados también en la faceta cinematográfica de Jorge Semprún, así como sobre otros temas cinematográficos diversos: la ideología y mitología del *western* clásico, o la obra de Rouben Mamoulian. Es coordinador de producción del Centro de Divulgación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid y ha participado, como realizador y guionista, en la elaboración de diversos documentales, como la serie *La ciencia cotidiana*, financiada por la FECYT.

### Ralf Junkerjürgen

Catedrático de Culturas Románicas en la Universität Regensburg (Alemania), sus principales campos de investigación son el cine español y la cultura española contemporánea. Ha publicado varias monografías y ediciones (o coediciones): *Alber Ponte, corto en las venas. Acercamiento a un cineasta español* (2011), *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (2012), *El cortometraje español 2000-2015* (2016); *Discursos de la crisis* (2017); *El mundo sigue. Redescubrimiento de un clásico* (2017), *Meisterwerke der spanischen Malerei in Einzeldarstellungen* (2018). Junto con Julia Sánchez-Rodríguez y otros ha publicado una trilogía de relatos de nuevos inmigrantes españoles en Alemania, Francia y Reino Unido. Además, ha publicado numerosos artículos sobre el cine español desde los años noventa. Es editor de la colección *Aproximaciones a las culturas hispánicas* (Vervuert), dedicada a estudios de medios de comunicación.

### José Enrique Monterde

Catedrático de Historia del Cine en el Departamento de Història de l'Art de la Universitat de Barcelona y en la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya). Además de colaboraciones en numerosos libros, entre las publicaciones propias se cuentan: *Cine, Historia y Enseñanza* (1986), *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* (1993), *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine* (1997), *Martin Scorsese* (2000) y *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur* (2008), *Bernardo Bertolucci* (1980), *Los nuevos cines europeos* (1987), *Historia del Cine Español* (1995; 6ª: 2009), *Antología Crítica del Cine Español* (1997), *La representación cinematográfica de la historia* (2001) y *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Como editor ha coordinado *Ficciones históricas* (1999) y seis libros de la serie centrada en los nuevos cines (2001-2007). Ha colaborado en revistas especializadas y pertenece al consejo de redacción de *Caimán (Cuadernos de Cine)*. Ha sido presidente de la ACCEC (Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics) entre 2002 y 2013.

### Ernesto Pérez Morán

Licenciado en Derecho y licenciado y doctor en Comunicación Audiovisual, es profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de varios libros de divulgación cinematográfica y de *Comedia popular española: la tragedia del tiempo* (Laertes, en prensa),

ha coeditado el volumen *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (Biblioteca Nueva, 2012), cuenta con una decena de artículos en revistas indexadas y ha participado en varios proyectos I+D. También ha sido investigador principal en otros dos proyectos financiados por la Universidad de Medellín (Colombia), institución a la que ha estado vinculado como docente y coordinador del Doctorado en Comunicación (2013-2018).

### Marta Piñol Lloret

Profesora de la Universitat de Barcelona, de ESCAC, UIC y UOC. Imparte clases de Historia del Cine, de Historia y Teoría de la Fotografía, de Cine Documental y de Dirección Artística. Cursó la licenciatura de Historia del Arte, el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte y el doctorado en la Universidad de Barcelona, obteniendo en los tres casos el premio extraordinario. Además, su tesis recibió el premio Claustre de Doctors de la UB. Ha participado en congresos y ha publicado artículos de investigación de su especialidad. Ha editado diversas obras y es autora de los libros *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine* (Sans Soleil, 2020) y *Europa como refugio. Reflejos filmicos de los exilios españoles (1939-2016)* (Edicions de la UB, 2020).

### José Luis Sánchez Noriega

Catedrático de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Complutense de Madrid y conferenciante en el centro de estudios para norteamericanos IES-Madrid. Ha sido coordinador del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM-UAM-Museo Reina Sofía) e investigador principal en tres proyectos de investigación I+D+i sobre cine español. Con una beca de Creación Literaria (Ensayo) del Ministerio de Cultura escribió *Crítica de la seducción mediática* (Tecnos, 2002). Entre sus publicaciones destacan *Iciar Bollain* (Cátedra, 2021), *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (Alianza, 2017), *Diccionario temático del cine* (Cátedra, 2004) y *De la literatura al cine* (Paidós, 2000). Es autor del manual *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros* (Alianza, 2018), vigente en muchas universidades.



