

Jacqueline Venet Gutierrez

No hay tanto pan. El cine español  
en tiempos de crisis (2007-2016).  
Meditaciones en torno a los  
jóvenes. Magical girl y Hermosa  
juventud

Departamento  
Historia del Arte

Director/es  
Martínez Herranz, Amparo

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza  
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606





**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

NO HAY TANTO PAN. EL CINE ESPAÑOL EN  
TIEMPOS DE CRISIS (2007-2016). MEDITACIONES  
EN TORNO A LOS JÓVENES. MAGICAL GIRL Y  
HERMOSA JUVENTUD

Autor

Jacqueline Venet Gutierrez

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Historia del Arte

2018



# NO HAY TANTO PAN:

Cine español en tiempos de crisis (2007–2016).

Meditaciones en torno a los jóvenes.

*Magical Girl y Hermosa juventud*



TESIS DOCTORAL

**Jacqueline Venet Gutierrez**

DIRECTOR

**Dra. Amparo Martínez Herranz**

**Universidad de Zaragoza**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia del Arte  
Zaragoza 2018



**Universidad**  
Zaragoza





TESIS DOCTORAL

---

**NO HAY TANTO PAN:**  
Cine español en tiempos de crisis (2007–2016).  
Meditaciones en torno a los jóvenes.  
*Magical Girl y Hermosa juventud*

Memoria presentada para optar  
al grado de Doctor por  
**Jacqueline Venet Gutierrez**

---

Bajo la dirección de  
**Dra. Amparo Martínez Herranz**





## DEDICATORIA FUERA DE CRISIS

---

A Joaquín, quien me ha enseñado, aún más, el sentido de la justicia social  
con el que soñamos por un mundo mejor,  
aunque tal vez no lo veamos y muchas veces no lo imaginemos posible.



## AGRADECIMIENTOS

---





## **AGRADECIMIENTOS EN PERIODO DE CRISIS** **de una *xennial* a varias generaciones:**

A mi profe, Directora y Tutora, la Dra. Amparo Martínez Herranz. No solo por su profesionalidad ante el ejercicio que nos ha ocupado todos estos años, sino sobre todo por su enorme calidad humana, requisito indispensable que me ha ayudado a salir a flote de este periplo, a veces tortuoso. Su ilimitado apoyo —ánimos, sonrisa, positividad, hermosos libros que sirvieron de guía existencial—, han sido pilares esenciales. Sus consejos, a modo de compendio de *koan*, dieron resultado, y esta discípula logró esa especie de estallido liberador de la mente.

A mi Joaquín García Orbea, por su apoyo incondicional. Por sus consejos, sus lecturas, sus explicaciones, sus correcciones, su idea de España y los españoles. Y por su paciencia para conmigo y mi monotema de estos tiempos críticos. Su amor ha sido más fuerte que este disfrutable trauma.

A mi madre Nilda Gutierrez Mota. Quien ha sufrido la lejanía para que yo pudiese cumplir este sueño. Por su perenne fe en mi capacidad, como también siempre la ha tenido mi María Julia Gutierrez Mota. A mis abuelos Pura Mota Soto y a Francisco Pérez Padrón, quienes murieron lejos de mí sabiendo que este día llegaría para regocijo de ellos.

A R. por su irremplazable labor de guía. Sin sus perennes consejos y ánimos este trabajo no hubiese llegado a puerto. A Miryorlys y a Aylet por su valía y disponibilidad siempre que las necesité. A Adrián por su comprensión ante mis silencios y su cariño. Y a Ana Asión por su paciencia ante mis dudas.

Al *celuloidista* Jaime Rosales, uno de los motivos por los que me place estudiar cine español. A la osada psicóloga e investigadora Inmaculada Jáuregui, que supo hacerme sentir que no estaba errada en mis percepciones psicopáticas y que debía luchar por mis ideas. A Berta Frías, Jefe de Cátedra de Montaje del Instituto de Cine de Madrid, por apoyar mi ejercicio académico, estando segura de que mi trabajo como docente, que amo a profundidad, no se vería afectado jamás por ello. Y a tantos otros profesionales que coadyuvaron a la mejor comprensión y completitud de la obra estudiada.

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo del Departamento de Relaciones Internacionales de la Universidad de Zaragoza y el Banco Santander, que me concedió la beca *Ayudas de Movilidad para Iberoamericanos. Estudios de Doctorado. Universidad de Zaragoza-Santander*, para ejercer mi investigación en el Departamento de Historia del Arte. En un complejo momento de recortes en educación y cultura, su apuesta por la investigación y su confianza en mí es de agradecer. A su equipo, y en especial a Asun Moreno por su disponibilidad y amabilidad en todo momento.

Gracias a todos por su fe en mi capacidad de sacar finalmente esta investigación pese a ser meticulosa y apocalíptica, en cuasi perenne estado de crisis.



Para un pan que en los siglos  
nunca fue repartido  
entre todos aquellos  
que hicieron lo posible  
por empujar la historia  
hacia la libertad.

(José Antonio Labordeta, *Canto a la libertad*)

Que esto duele, te arrasa,  
te mata, te irrita.  
Qué suerte la tuya tan cruda y maldita.  
(...)  
¿Dónde está la suerte? La mía, poquita.  
Alguien se lo da y después se lo quita.  
Y no hay tanto pan, pan, pan...

(Silvia Pérez Cruz, *No hay tanto pan*)





## Resumen

La presente investigación estudia las narrativas filmicas de la crisis económica, sociopolítica y de valores en España en el periodo 2007-2016. Pretende escudriñar cómo el cine contemporáneo nacional ha narrado, desde sus presupuestos temáticos y formales, esta crisis. Y en particular, en uno de los sectores más castigados en su cotidianidad y posibilidades de futuro, la juventud. Para ello nos hemos centrado en los largometrajes de ficción. Con mayor especificidad, sin obviar la producción gestada en dicho marco temporal, en los filmes *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). Ello responde a otra de las acotaciones de la investigación: el cine de autor y la demostración de cómo este se encuentra en consonancia con su aquí y ahora, apelando a la cimentación de una obra comprometida. A través de un análisis crítico de los dos casos de estudio, intentamos develar las formas representacionales en el abordaje de la crisis entre los jóvenes y cómo el discurso filmico se ha apropiado de esta. Junto a las consecuencias visibles, el rostro más intangible, el de las dislocaciones psíquicas, ha quedado marginado en el estudio del cine de la crisis. *Magical Girl* demuestra que en sociedades disfuncionales se exagera un sujeto en disyunción psicológica, construyendo el par indisoluble crisis-psicopatía. *Hermosa juventud* apela al desmantelamiento económico y moral acaecido a través de la evasión en las nuevas tecnologías y el rol de la pornografía. Estas películas son significativas en revelar la luxación psicológica y ética del individuo. La primera recurre a la construcción simbólico-poética; la segunda a una edificación más realista. Ambas unidas por el tratamiento intimista y el muestreo de lo político desde sus aristas más veladas. Esta investigación contribuye al conocimiento de la naturaleza y trascendencia de la crisis a partir de su plasmación cinematográfica, robusteciendo la noción del cine como documento histórico y como posible agente de cambio social.

## Palabras claves

Crisis, cine español de autor, jóvenes, *Magical Girl*, *Hermosa juventud*.



<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	19
Elección, justificación y motivación del tema. Acotaciones.....	21
Motivaciones.....	25
Estado de la cuestión.....	27
Objetivos, problema e hipótesis.....	43
Metodología: marco teórico, fuentes y estructura.....	45
<b>CAPÍTULO I: La singularidad frente a su contexto</b> .....	55
<b>1.1. El autor y su obra como espejo de la realidad: La individualidad del discurso intimista y la representación del contexto social</b> .....	57
El autor en el cine. De la corrección política al estilo.....	57
El artista comprometido. Un personaje político.....	63
El cine como representación de la realidad social. Un simulacro sensorial.....	69
El cine-espejo. Un acto reflejo consciente.....	73
La objetivación y el anclaje. La manera de llegar al fondo de la cuestión.....	77
<b>1.2. Cine, Historia y Sociedad. Una relación simbiótica</b> .....	79
Maneras de asumir el cine para entender la Historia.....	79
Maneras de mostrar la Historia desde el cine.....	83
El cine como fuente histórica y de análisis social.....	92
El cine como agente de la historia y del cambio social.....	96
El cine como retrato de la realidad.....	100
El cine como constructo de la Historia.....	103
<b>CAPÍTULO II: De la C de crisis a la Z de la última generación: un abecedario en tiempos de incertidumbre</b> .....	107
<b>2.1. El ente teratogénico. Definición de crisis y tipologías de las crisis económicas</b> .....	109
<b>2.2. La crisis financiera de 2007, el infeliz comienzo del siglo XXI</b> .....	114
Antecedentes históricos: las crisis económicas en el siglo XX.....	114
La crisis financiera hipotecaria de 2007.....	117
El desarrollo de la crisis.....	119
Las políticas y medidas para hacer frente a la crisis.....	120
<b>2.3. Se acabó la fiesta: la crisis que vino para quedarse. España 2007-2016</b> .....	121
La España de la eterna crisis: desde el siglo XVI al XX.....	121
Antecedentes inmediatos de la crisis actual: 1999-2007.....	125
La burbuja inmobiliaria. Un paraíso de hormigón y vacío.....	127
La crisis desde 2007 hasta 2011. Los años más feroces.....	129
La crisis de 2012 a 2016. ¿Una luz al final del túnel?.....	132
Principales consecuencias derivadas de la crisis. Un país herido.....	135

Desempleo y precariado.....	135
Desigualdad.....	138
Bienestar social y salud mental.....	139
Desahucios.....	144
Emigración forzosa.....	145
<b>2.4. Generaciones, tribus, síndromes y traumas juveniles en la era del consumo y la indignación: la crisis y los jóvenes españoles (2007-2016)</b> .....	147
Acercamiento a los nuevos términos de juventud.....	148
Un alfabeto para generaciones en crisis. X, Y, Z, pero también K, T, D... <i>al infinito y más allá</i> .....	152
Otras tendencias significativas.....	157
Los jóvenes sufren la crisis. Precariedad y juventud.....	159
<i>Al pasar por la Puerta del Sol</i> . Los indignados y el 15M, un nuevo modelo de cambio.....	167
La generación de los sueños rotos en tiempos de crisis.....	171
<b>CAPÍTULO III. Retratos de zozobra y decepción.</b>	
<b>Narrativas filmicas de la crisis</b> .....	173
<b>3.1. Las narrativas de la crisis española (2007-2016).</b>	
<b>Del próspero escenario al desértico paisaje</b> .....	175
<b>3.2. Retratos de la vivienda en el cine de la crisis</b> .....	189
<b>3.3. Retratos del desempleo en el cine de la crisis</b> .....	200
<b>3.4. Retratos de la migración en el cine de la crisis</b> .....	208
<b>3.5. Retratos de dislocaciones psíquicas en el cine de la crisis</b> .....	218
<b>Rebeldes y con causa. ¡Sí hay motivo!</b> .....	227
<b>CAPÍTULO IV: Análisis filmico de <i>Magical Girl</i> (Carlos Vermut, 2014)</b> .....	229
<b>4.1. Proemios</b> .....	231
Proemio real. Un <i>sleeper</i> español.....	231
Concepción y concreción filmica. Wonder Boy meets his magical girl.....	234
Producción, promoción y difusión filmica. Wonder Boy encuentra el caldero de monedas de oro.....	236
Ten cuidado con lo que deseas... y con lo que ves. Homenaje, trastorno y consumación.....	238
Proemio mágico.....	242
<b>4.2. La otra Trinidad: Mundo, Demonio, Carne</b> .....	244
Los intertítulos. La eterna lucha entre los enemigos del alma.....	244

El ternario como sistema religioso, social y narrativo: las metopas ficcionales....	247
PRELUDIO.....	252
El descenso de la Razón.....	252
La disertación crítica: ¿2 + 2 es...?.....	261
<b>4.3. MUNDO.....</b>	<b>269</b>
Una dura realidad para una chica mágica.....	270
El desempleo y la literatura como hundimiento. Camilo José Cela y la nueva España de posguerra.....	275
La colmena madrileña de toda la vida. Espacialidad, clases sociales y temporalidad.....	288
Inmersión en el País de las Maravillas.....	291
<b>4.4. DEMONIO.....</b>	<b>292</b>
Como si una inminencia hosca cayera sobre el alma: la malsana personalidad de una joven en una atmósfera en crisis.....	294
La bárbara <i>femme fatale</i> del <i>film noir</i> , del <i>neo noir</i> y del <i>noir cañí</i> . Tradicición y metamorfosis del canon.....	297
Las transfiguraciones de Bárbara (Homura, Sévèrine, Dorothy, la Patria).....	306
Homura Akemi en <i>Puella Magi Madoka Magica</i> .....	306
Sévèrine, <i>belle de nuit</i> , invisible de día.....	307
Dorothy y el Mago en la puerta de Oz.....	309
La antropomorfización de la Patria. En el territorio de la perversión.....	314
<b>4.5. CARNE.....</b>	<b>317</b>
Damián y el fuego de su niña.....	317
Un juego de mesa macabro y fracturado.....	320
<b>4.6. La España de la crisis como <i>puzzle</i> inconcluso y multicultural: la sociedad inacabada.....</b>	<b>321</b>
 <b>CAPÍTULO V: Análisis filmico de <i>Hermosa juventud</i> (Jaime Rosales, 2014).....</b>	<b>327</b>
<b>5.1. Proemios.....</b>	<b>329</b>
Proemio real. Lejos del <i>blockbuster</i> español.....	329
Concepción y concreción filmica. De la personal crisis creativa a la generalizada crisis española.....	331
Producción, promoción y difusión filmica. <i>Yo quiero estar en las calles</i> .....	335
Cannes se decanta y celebra la España de Rosales.....	336
Una imagen vale más que mil palabras, pero no que dos vocablos.....	340
Proemio doblemente real.....	344
<b>5.2. La familia como pilar disfuncional: La familia que ve la televisión unida no es necesariamente feliz.....</b>	<b>346</b>
Del síndrome del abarrotamiento del nido al síndrome de los abuelos esclavos. Manutención económica y desigualdad.....	355

<b>5.3. El otoño de la certidumbre: la educación como un pilar en descrédito</b> .....	364
Una rendición antes de luchar. La doble comunidad Nini.....	377
La actitud política juvenil de las redes y las redes en la política.....	377
La actitud política juvenil en la calle y la calle en la política.....	380
<b>5.4. Imágenes escurridizas para tiempos líquidos. La tecnología, entre la evasión y la inexistente conciencia ideológica</b> .....	384
Redes, educación, pobreza intelectual y actitud ante el esfuerzo:	
<i>Xq acer mááás?????????</i> .....	385
Crisis económica y florecimiento del escapismo digital.....	390
Crisis de la comunicación y adición digital. Los yonquis tecnológicos.....	393
La pompa perfecta. Los videojuegos como anulación del contexto social.....	399
Imágenes duras versus e-imágenes resbaladizas. La infoxicación vacua.....	411
<b>5.5. El trabajo como carencia. El precariado como estilo de vida</b> .....	414
El Otro invisible: el sujeto precarizado.....	414
El Otro innombrable: el hacedor de destinos.....	422
El Otro ignorado: <i>Sin casa, sin curro, sin pensión</i> , pero y... ¿sin miedo?.....	423
Dos ciudades en una misma ciudad, dos sociedades en una misma sociedad.....	425
La Exxxpaña de la crisis: lejos de la pornomiseria, cerca de la pornoprecariedad.....	428
Alemania sobre todas las cosas: el desventurado éxodo de Penélope.....	434
Lo aparental o verosímil de un retrato de vida cortoplacista.....	438
Penélope y el crecimiento mediante el infortunio.....	443
<b>5.6. Sin plumas. La endeble fortaleza de lo hermoso y lozano</b> .....	446
<b>CONCLUSIONES</b> .....	449
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	467
<b>ANEXOS</b> .....	513
<b>Anexo 1.</b> Hitos más importantes del desarrollo de la crisis financiera.....	515
<b>Anexo 2.</b> Eventos más significativos de la internacionalización de la crisis financiera.....	517
<b>Anexo 3.</b> Cronología de la crisis española 2007-2016. Selección de acontecimientos.....	518
<b>Anexo 4.</b> Listado de profesiones con tendencia a desarrollar psicopatías o elegidas por los sujetos psicópatas.....	523
<b>Anexo 5.</b> Un nuevo abecedario para generaciones en crisis.....	524
<b>Anexo 6.</b> Repertorio filmico del cine de la crisis.....	528

<b>Anexo 7.</b> La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme <i>Magical Girl</i> . Entrevista a Inmaculada Jáuregui Balenciaga. Fragmentos significativos.....	530
<b>Anexo 8.</b> Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales. Fragmentos significativos.....	537
<b>Anexo 9.</b> Fichas técnicas del reportorio fílmico del cine de la crisis.....	544





## INTRODUCCIÓN

---



Prepárate, va a estallar el obús.

(Obús, *Va a estallar el obús*)



## Elección, justificación y motivación del tema. Acotaciones

Comprender las dinámicas del presente desde el arte, en particular el cine, es tanto una posibilidad y una necesidad, como una urgencia. Incluso podríamos decir que un deber. Lejos de la reproducción del acontecer de hechos particulares, a modo de reportaje, el cine funge como mecanismo expositor y reflexivo de cuanto sucede en el aquí y el ahora. A su vez, la historia contemporánea, enfatizando la del tiempo presente, encuentra en el cine un mecanismo idóneo de registro, y comprensión histórica, como documento y narración del *continuum* de las transformaciones sociales que, desde las coordenadas políticas y económicas, conforman e identifican las épocas históricas retratadas en las narrativas audiovisuales. El rol del historiador del Arte, desde su comprometimiento con su presente y su propia mirada, es estudiar, discernir, clasificar y dar sentido, como quien levanta acta, de aquellos elementos, actores y acciones que trazan líneas de continuidad o ruptura con la herencia del pasado, modulando los límites del presente y augurando los posibles desarrollos significativos del futuro.

Haciéndose eco de estos postulados, la presente tesis doctoral *No hay tanto pan: Cine español en tiempos de crisis (2007-2016). Meditaciones en torno a los jóvenes. Magical Girl y Hermosa juventud*, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección de la Dra. Amparo Martínez Herranz, tiene como objeto el análisis de las posibilidades del cine de discursar sobre su momento histórico de una manera significativa y precisa, lo que nos lleva a plantearnos como tema de investigación la representación de la crisis en el cine español contemporáneo (2007-2016). Para ello se hace menester determinadas acotaciones en aras de una mejor comprensión y profundización de un objeto amplio y complejo.

*No hay tanto pan* es un tema musical perteneciente a la banda sonora de *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016), que forma parte del repertorio filmico de la crisis que hemos edificado. Su autora e intérprete, también protagonista de la película, Silvia Pérez Cruz, tras ganar en la 31 edición de los Premios Goya el galardón a mejor canción original por otro título de dicha cinta, *Ai, ai, ai*, dedicaba el premio a los desahuciados, tras lo que comenzó a cantar la icónica pieza que encabeza el título de nuestra investigación. La melodía forma ya parte esencial de la canción protesta actual, y representa este desajuste económico, pero también político, social, y psicológico, que ha dejado a tantos españoles sin casa, sin trabajo, sin comida, incluso sin amigos, algunos sin vida. A modo de reclamo sostenido, sin gritos ni panfletos, en perfil bajo pero potente, como nuestros dos filmes elegidos, asumimos la frase como lamento y lucha.

El universo de esta investigación corresponde a la década 2007-2016. Este criterio de selección responde a que temporalmente se ha verificado el comienzo de la crisis económica que atraviesa España en el 2007, y aún sin conocer su término efectivo, lo hemos limitado a esos 10 años debido a que creemos que es tiempo suficiente para

verificar las apropiaciones contextuales en sus dinámicas narrativas, y las posibles reconfiguraciones en el panorama audiovisual elegido. Además, en aras de preservar un cierto distanciamiento crítico objetivo, era necesario acotar el posible impacto de una cercanía cronológica excesiva respecto al estudio.

A este respecto es importante señalar cómo parte de la literatura consultada apunta el inicio de la crisis en 2008 mientras que otra, a la que nos acogemos, mantiene la defensa de marcar su existencia en el 2007. Los hechos recopilados demuestran un profundo cambio en la economía en ese año, que afectó a la sociedad y que trajo consigo una desestabilización y puesta en interrogación no solo de su estructura económica, sino también política, social, e individual.

Aunque nuestro punto de partida es un fenómeno concreto como el comienzo de la crisis económica española del siglo XXI, no la concebimos como un término solamente económico, sino que optamos por un concepto más inclusivo y expansivo. Así, desterramos el limitado cuadro económico donde se ignoran otros factores de índole cultural, humana, social, política, espiritual o moral, en aras de potenciar su derivada humanística. De este modo, desterramos el reduccionismo que se limita al momento de fase del cambio de ciclo, para adherirnos a la de una situación complicada de cambio. A modo de palimpsesto, al concepto netamente económico se le adicionan capas políticas, sociales, culturales, que hacen de este un fenómeno histórico global de consecuencias todavía impredecibles.

Asumimos la crisis como interrupción del funcionamiento del curso habitual de las prácticas cotidianas, afectando no a un sector en particular sino provocando, de manera sincronizada, varios disfuncionamientos específicos de múltiples campos sociales. Ello genera un estado general de suspensión del bienestar desde sus aspectos visibles hasta los menos perceptibles o tangibles. De este modo, en el caso español, el estallido de la burbuja inmobiliaria acarrió problemas políticos, sociales, culturales, familiares y psicológicos, que son la materia de nuestra indagación.

Al mismo tiempo, sobre todo desde el terreno económico, y con ecos interesados de ciertas posturas políticas, la noción de crisis ha sido suplantada por la de poscrisis. Nos cuestionamos dicha nomenclatura ya que el proceso paulatino de crecimiento económico, a partir de 2013, es solo una arista de un problema y un estado de incertidumbre aún mayor. Es vital la importancia de los valores que se encuentran trastocados, incluida la propia economía. Aun hoy, no hemos recuperado las cifras anteriores a la debacle financiera. A ello súmese la permanencia de graves realidades sociales como los desahucios, la interinidad laboral, la instauración e incrustación del precariado como clase social, la desigualdad, los suicidios, etc. Por lo que estamos ante un proceso duradero cuyo cierre, si lo hay, es una incógnita. Desechamos la visión que la define no solo como contratiempo sino también como estímulo, como reto y ocasión, en aras de asumir la inseguridad y aceptar los riesgos y permutaciones sociales. La

asumimos, en términos de Bauman, como una emergencia no transitoria. Un proceso que más que coyuntural está adquiriendo categoría de permanencia, con la posibilidad de alcanzar un estatus de normalidad donde predomine la imprecisión y el individualismo, con una presencia continuada y aceptada del desempleo y la desigualdad. La pérdida paralela de fe en quienes podrían cambiar esta situación hace que la crisis se interiorice como un estado histórico constante.

En nuestro estudio, la crisis deja de ser mero elemento contextual, de enmarcación temporal, para ser protagonista activo. De todas sus posibles maneras de acceder, y describirla, nos interesan las dimensiones culturales de la misma edificando relatos ilustrativos de la crisis. Con especificidad, cómo el cine español contemporáneo la ha representado. Y dentro de la misma, el rol de los jóvenes, uno de los colectivos sociales más negativamente afectados, y la crisis del sujeto anclada a la debacle económica española.

Respecto al corpus filmico elegido —*Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)— el cine de autor tiene una mayor tradición de compromiso crítico con su tiempo y sociedad, apelando a un espectador proactivo, y consciente, para estimular su reflexión y toma de postura. Por ello, los materiales filmicos elegidos se enmarcan en esta tipología, y exhiben la España escindida de estos tiempos, atravesados por la crisis. Mediante su estudio se resquebraja el tópico del no comprometimiento con su realidad histórico-ideológica que porta, equívocamente, el cine de autor. Ello posibilita una cartografía más rica, al tiempo que controversial, de si existe o no un cine de la crisis y cuáles son las estrategias narrativas, visuales y de veracidad de los hechos en estos materiales. Aunque los trabajos de cine comercial también han visualizado la crisis, ofreciendo un retrato igualmente legítimo de esta, apostamos por el cine de autor por su valía, pese a ser más invisible socialmente, creando un retrato más personal e intimista de los sucesos, aportando una reflexión menos comprometida con las exigencias del mercado, desde una postura más intransigente, contestataria y veraz.

No minusvaloramos la importancia del cine comercial, pues hay títulos que pueden ser ignorados de forma injusta y que merecen su apreciación al menos por criterios estéticos que muchas veces pueden connotar, desde su forma, un cierto estado de las cosas, de la realidad de su momento. Por ello los más representativos han sido incluidos como parte del repertorio que sirve de anclaje contextual a nuestros dos casos de estudio, para tener una panorámica más general y completa, y poder contrastar los diversos modos de acercamiento al proceso socioeconómico, político, y también ético.

Decidimos apostar por los largometrajes de ficción del periodo señalado, por considerarlos suficientes para dar fe del fenómeno a analizar. Hemos tomado en cuenta que los lenguajes del documental y de los discursos ficcionales son divergentes, por lo que su amalgamamiento traería conflictos innecesarios. Pero la razón fundamental de tal

envite por los relatos de ficción es por constituir un caso más polisémico que los documentales, en cuanto a subjetividad a la hora de abordar los cuestionamientos buscados, destacando el contraste entre el uso de la imaginación y la veracidad a la hora de apropiarse de los sucesos de la realidad, complejizando sus capas de lectura y su reescritura de la historia presente. En este sentido, el cuestionamiento de la veracidad, en base a ser artefactos de ficción, por algunos historiadores, se demuestra deficiente ya que creemos que “los largometrajes de ficción pueden mostrar observaciones contundentes ante sucesos, relaciones y procesos históricos”.<sup>1</sup>

En cuanto a la elección de nuestros dos casos de análisis, no responde únicamente a un corte necesario de la muestra para una mejor homogeneidad del objeto de estudio. Los modos de traslucir dicho momento económico, con profundas repercusiones sociales, divergen. Y ahí radica nuestro mayor interés, dos perspectivas en apariencia opuestas de como asumir el retrato de la crisis como parte de una época sin orientación ni solidez. *Magical Girl*, apostando por la hibridez genérica, propone una visión más centrada en la disfunción psicológica como metáfora de la socioeconómica, sin por ello desechar otro tipo de tratamiento menos soterrado a problemáticas más visibles como el desempleo, la precariedad laboral, la pérdida de fe en el sistema, y el desgaste que ha sufrido la credibilidad de un estado de bienestar. *Hermosa juventud*, desde el drama social, apuesta por un reflejo realista del aquí y ahora. Estos dos filmes no son militantes, son retratos sociales y psicológicos donde se vislumbra el trasfondo político que condiciona el devenir cotidiano de sus protagonistas, enmarcando y limitando su accionar diario. Escogimos estos dos títulos porque entendemos lo político desde un concepto más amplio, abarcando lo social y lo individual, una noción transversal que atraviesa, de una forma natural, la sociedad y la cultura ya que todo acto humano es, en el fondo, político.

El sujeto que retratan es también de vital importancia. Ambas eligen a los jóvenes, centrándose una en los llamados *Millennials*, y la otra en los denominados adultos jóvenes o *adultescentes*, los cuales coinciden en el deseo de no crecer, pues madurar comporta asumir la realidad desde sus costuras más duras y terribles.

Tanto *Magical Girl* como *Hermosa juventud* son del 2014. Es llamativo que en un periodo de 10 años, hayamos elegido dos filmes de igual temporalidad. Sin embargo, debido a los sistemas alternativos de financiación filmica, varios de los largometrajes de ficción que narran la crisis se proyectaron en años posteriores al mayor recrudecimiento de la crisis o bien cuando esta ya había cuajado en todo su significado. Son los filmes exhibidos a partir del 2013 los que mejor dan cuenta de estas lesiones contextuales, producto de una revisión previa de la crisis desde su desate hasta su maduración. “Por razones de producción, fue el cortometraje quien primero reaccionó y desencadenó una larga lista de aportaciones al tema en cuestión, alcanzando unos ciento cincuenta títulos

---

<sup>1</sup> ZEMON DAVIES, N., *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2000, p. 19.

entre 2008 y 2014. (...) los largometrajes de la crisis, menos numerosos hasta la fecha [2017] tratan los mismos aspectos (...)”.<sup>2</sup>

Junto a estas causas de relevancia, se adhieren otras. Ambos filmes obtuvieron reconocimientos y premios en certámenes nacionales e internacionales de prestigio, de la Concha de Oro de San Sebastián al premio ecuménico en Cannes. *Magical Girl* fue legitimada como una de las grandes sorpresas en cuanto a renovación estética y discursiva de estos años mientras que *Hermosa juventud* fue catalogada por buena parte de la crítica especializada como la película de la crisis. La primera es de un director joven, su segundo trabajo, mientras que Rosales es ya un autor consagrado y una de las figuras más maduras de la escena cinematográfica española de este siglo.<sup>3</sup> Queremos poner a dialogar y contrastar voces maduras con nuevas figuras del panorama filmico español, otorgándoles su debido lugar como parte de un proceso de búsqueda y reescritura de la construcción de la historia de la crisis. Si bien priorizamos temáticamente dicha producción cinematográfica, su disección no se encuentra divorciada del trabajo formal, por lo que también nos interesa destacar “la forma en que la técnica determina el mensaje histórico”.<sup>4</sup> Existe una tradición de reseñar filmes históricos, que contienen aspectos de problemática social, donde prevalece el peso del argumento, relegando aquellos elementos propios del lenguaje cinematográfico que por sí mismos son dadores de información y construcción de la tesis fílmica. En ello nuestros dos autores elegidos, Carlos Vermut y Jaime Rosales, son ejemplos a destacar.

## Motivaciones

Esta investigación responde a dos tipos de motivación. Una profesional y otra personal. Diría que una tiene más peso que la otra, pero no es cierto. Ambas sustentan la balanza que equilibra mis dos pasiones y obsesiones, esta vez convertidas en estudio: cine, y crisis socioeconómica y política.

Mi interés y conocimiento del cine español contemporáneo proviene de mi formación como historiadora del Arte por la Universidad de la Habana, pero sobre todo, una vez graduada, a través de mi profesión de docente, crítica, y editora de la sección de crítica cinematográfica, para la revista *Cine Cubano*. La Semana de cine español y el apartado a él dedicado cada año dentro del Festival Internacional del Nuevo Cine

---

<sup>2</sup> JUNKERJÜRGEN, R., “Anacronismos para politizar a los ciudadanos: El futuro (2013), de Luis López Carrasco”, en MECKE, J., JUNKERJÜRGEN, R. y PÖPPEL, H. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017, pp. 139-154, espec. p. 139.

<sup>3</sup> Jaime Rosales pertenece a una generación de directores españoles, considerados autores, que han reconvertido la dinámica discursiva del cine del territorio mediante vanguardistas planteamientos formales. Las propuestas de Isaki Lacuesta, Javier Rebollo, Marc Recha, Albert Serra o Cecs Gay asumen un cine de riesgo, que ha devenido resistencia y reivindicación. Aún con una pertenencia temporal que lo relaciona con estos realizadores, Jaime Rosales destaca por su disimilitud visual-discursiva en la edificación de relatos fílmicos con respecto a otras poéticas.

<sup>4</sup> ZEMON DAVIES, N., *Esclavos en la pantalla...*, op. cit., p. 22.

Latinoamericano de La Habana, del que sido jurado FIPRESCI, coadyuvaron a un conocimiento más plural de qué nuevos materiales se producían en estas tierras. Mi tarea como especialista en audiovisuales en el Centro Hispanoamericano de Cultura, de la Oficina del Historiador de la Ciudad, antiguo Centro Cultural de España, y programadora de ciclos sobre cine español, desde los autores y trabajos más conocidos hasta los más experimentales, reforzó mi interés por estas producciones. Pero fue sobre todo mi labor como docente en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), que implicaba un contacto directo con estudiantes y cineastas españoles, lo que posibilitó un encuentro más cercano y prolijo que me condujo no solo al deseo de consumir sino también de investigar sobre cine español contemporáneo, lejos de esas perennes coproducciones cubano-españolas que nada aportan a ninguna de las cinematografías implicadas más allá del reforzamiento de la estereotipia.

En este contexto docente y creativo, la variedad de autores y estilos, y el atrevimiento general a la hora de tratar los temas, en contraste con la velada censura creativa vigente en Cuba, hicieron que este cine ejerciera en mí una gran atracción intelectual. Allí descubrí la obra de egresados españoles como Benito Zambrano y Jaime Rosales, y nació mi seducción por la poética rosalesca, que por aquel entonces contaba con su cortometraje de graduación en la escuela *Yo tuve un cerdo llamado Rubiel* (1998) —donde todavía no se pueden rastrear sus actuales marcas autorales pero sí su modo intimista y brechtiano de acercarse a la sociedad desde sus costuras socioeconómicas y políticas, aunque parezca distante de ellas— y con tres largometrajes. Rosales se convirtió en un referente para la institución, por su reconocimiento nacional e internacional. Otros directores, y equipo técnico, acudían a dictar conferencias y talleres, creando una sinergia especial entre alumnos y profesores que más tarde se convertiría en grupos de trabajo o de investigación. Téngase en cuenta que parte del equipo de realización de las películas de Jaime Rosales son egresados de esta escuela, y algunos han retornado como profesores. Varios de ellos fueron mis alumnos o compañeros de trabajo.

Este incipiente interés cuajó en forma de especialización de estudios gracias a la concesión de la beca MAEC-AECID, para cursar el Máster en Estudios sobre cine español, por la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). A la par de descubrir nuevas propuestas y autores, pervivió mi interés en la obra del cineasta catalán, concretado en el Trabajo de Fin de Máster *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible. La polivisión en La soledad* (Jaime Rosales, 2007).<sup>5</sup> El punto de vista en *La soledad*, a partir del empleo de la polivisión como recurso emotivo me posibilitó conjugar mi interés por la indagación del sujeto contemporáneo en disyunción consigo mismo y su sociedad a través del uso expresivo del lenguaje cinematográfico.

---

<sup>5</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible. La polivisión en La soledad* (Jaime Rosales, 2007), Trabajo de Fin de Máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.



Después de este primer resultado investigador he podido dar continuidad a mi estudio sobre cine español contemporáneo gracias a la beca *Ayudas de movilidad para iberoamericanos. Estudios de Doctorado. Universidad de Zaragoza-Santander Universidades*. Estudios que he alternado, los dos últimos años, con mi desempeño como profesora de Historia del Montaje y Análisis Fílmico en el Instituto de Cine de Madrid. Tareas que se complementan y me permiten un acercamiento teórico e histórico por un lado y, más práctico por el otro, con las emergentes voces que necesitan aprender a desmontar desde sus propias herramientas el cine que se hace hoy y su relación con la sociedad que lo alberga. Tras una inicial propuesta sobre la obra de Jaime Rosales y de Isabel Coixet, desde los estudios de identidad, decido enrumbar la investigación modificando el foco hacia otras poéticas autorales más jóvenes y marginales, hasta llegar a la concreción definitiva de nuestro tema. La percepción de un campo de estudio inexplorado en la relación cine español, crisis económica y juventud, vino a amalgamar un nicho de estudios casi inexplorado que al mismo tiempo se acomodaba a mis preocupaciones personales.

Tras haber vivido y sufrido una fortísima crisis socioeconómica en Cuba, afectando a mi juventud —marcada por el derrumbe del campo socialista, conocido como Periodo Especial—, y que pese a la aseveración oficial de su culminación, se anquilosó en forma de crisis perenne, no solo económica, me hizo intentar comprender las similitudes o divergencias con la crisis española, para así cartografiar la verdadera magnitud del fenómeno. Mi empatía hacia una generación marcada por un proceso de desarticulación socioeconómica y política motivó que intentase escrudñar qué tipo de crisis se estaba viviendo; a qué causas respondía, y cómo afectaba a sus individuos en su dinámica presente y futura. Todo ello exacerbó mi curiosidad académica por conocer la naturaleza y trascendencia de una crisis capitalista como la que ha sacudido a España a partir de 2007, y su plasmación cultural, especialmente en el campo audiovisual.

Es también mi particular modo de contribución a una apelación crítica, desde el campo investigador, donde el historiador tiene como armas la reflexión, el cuestionamiento y la necesidad de dar posibles respuestas ante un problema vivo que se metaforsea sin aun devolver el anhelado bienestar y que intencional y tramposamente se ha denominado postcrisis.

## **Estado de la cuestión**

La crisis española del siglo XXI no solo ha extendido su sombra a las repercusiones socioeconómicas y políticas más significativas, sino que ha creado una zona poco explorada en cuanto a su representación desde los estudios fílmicos y culturales. El estudio de las representaciones cinematográficas como modo de acercarnos y comprender el fenómeno es muy minoritario, como si la hasta ahora última

crisis socioeconómica española fuese patrimonio de economistas, historiadores, sociólogos, filósofos, psicólogos y psiquiatras que, a diferencia de críticos, filmólogos, historiadores del cine, etc. sí han generado una mayor literatura al respecto. Por ello, lo que surge es una bibliografía científica escindida sobre temas puntuales que imbricamos desde una postura transversal del conocimiento para llegar a la demostración de la hipótesis.

Cómo el cine representa la realidad es una línea de investigación consustancial al campo de la Historia del Arte y de los estudios filmicos. Dichos estudios han abordado el cine de ficción, ya sea el de autor o el denominado popular, como exponente de las diferentes crisis socioeconómicas acontecidas, o en su totalidad o desde algunas de sus aristas (la económica, la de valores, la política, la familiar, la vida cotidiana, etc.). En el análisis de las narrativas filmicas de la gran crisis acontecida en este siglo se evidencia una mayor presencia de trabajos académicos, y algunas publicaciones, centrados de modo prioritario en su origen en los Estados Unidos en 2008, que parten de resultados de tesis doctorales o de proyectos de investigación.

En años recientes se han creado dos relevantes proyectos I+D+i que han abordado el papel del audiovisual en las crisis del siglo XXI. Ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad, bajo la égida como investigador principal de Antonio Sánchez-Escalonilla, quien se ha dedicado a la investigación de las relaciones entre el cine y los aspectos adversos de la sociedad, con especial atención a la cultura norteamericana y más recientemente a la europea. El primero de ellos se denominó *Imaginario de la crisis: las representaciones audiovisuales de la quiebra económica, social y geopolítica (1929-2012)* y facilitó la publicación de varios artículos,<sup>6</sup> especialmente el monográfico de la revista *Fotocinema* dedicado a las narrativas cinematográficas de la crisis,<sup>7</sup> en el que prevalecían los acercamientos a las exploraciones filmicas y televisivas en territorio norteamericano, sin desterrar miradas al cine hispanoamericano, y dos libros: *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*<sup>8</sup> e *Imaginario audiovisual de la crisis*.<sup>9</sup> Este último recoge diez textos de varios autores sobre audiovisual, fotografía y televisión que han servido de expresión discursiva sobre las representaciones de la crisis. Destaca la inclusión de dos trabajos sobre la crisis española, ampliando el punto de mira geográfico y analítico, que comentaremos más adelante.

---

<sup>6</sup> Destacamos: SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., “La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo: *Indiewood* y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015)”, *Communication & Society*, Vol. 29, 1, 2016, pp. 21-35.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (coords), *Narrativas de la crisis en cine, Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 8, 2014.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (eds.), *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*, Madrid, Síntesis, 2016.

<sup>9</sup> PAREJO, N., y SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (eds.), *Imaginario audiovisual de la crisis*, Pamplona, EUNSA, 2016.

Varias investigaciones académicas, todas tesis doctorales muy recientes, la mayoría aun inéditas, trabajan la estrecha conexión entre la depresión económica norteamericana y el cine. Las más cercanas a nuestro objeto de estudio, verifican la relación inherente entre este suceso socioeconómico y su representación en el audiovisual. Casi todas están enfocadas en la Gran Depresión y el *New Deal*. En algunas, estas crisis son tomadas como antecedentes —insistiendo en el crash de 1929 y la crisis del petróleo de 1973—, para circunscribirse sobre todo en la gestada a partir de 2008.<sup>10</sup>

La tesis de José Hernández Rubio, *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas*, construye un corpus más amplio de filmes representativos y expande el estudio a los intersticios industriales del momento, relacionándolo con los aspectos económicos y financieros actuales. El autor asevera: “al respecto he podido constatar que los parámetros macroeconómicos de nuestra contemporaneidad del siglo XXI, tienen mucho que ver con lo ocurrido en los años veinte y treinta del siglo anterior en los Estados Unidos, y por ende, en el resto del mundo”.<sup>11</sup> Ello sostiene parte de nuestra tesis respecto a la relevancia de dichos procesos disruptivos en el desmantelamiento económico y social español. Destacamos la importancia de los análisis de las películas seleccionadas mediante la precisión histórica y el aporte de elementos económicos imbricados a dichas representaciones filmicas, aportando una visión multidisciplinar. Es llamativo que en las investigaciones doctorales *Cine y política. Una aproximación histórico-crítica al universo cinematográfico Marvel*, de Pablo Sánchez López, y *Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan*, de Raúl Álvarez Gómez, ambas del 2017, el acercamiento se genere a través del cine de superhéroes como metáfora o explicitación de la crisis norteamericana. Esta visión heroica puede emparentarse con lo que hemos denominado una reescritura ibérica de los superhéroes en tiempos de crisis, agentes de cambio o de ayuda a la colectividad, menos superdotados, marginales y con capacidades más efímeras.

Todos estos trabajos han aportado una visión metodológica de cómo amalgamar crisis y cine, la multidisciplinariedad en dicho enfoque y, especialmente, el necesario conocimiento previo de los procesos económicos y contextuales de las crisis de Estados Unidos, con mayor precisión en la del 2008, ya que esta acarrió tras sí una estela en

---

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2015. Dicha tesis dio paso a su publicación en el 2016 en forma de libro con el título de *La transición histórica de los EE. UU. de los años veinte a los años treinta a través del cine. Un periodo de cambios socioeconómicos y de perspectivas en la Tierra de las oportunidades y en la industria hollywoodense*. Dicho material ha sido también consultado y sus aportaciones son las mismas a las del estudio de cual parte.

ÁLVAREZ GÓMEZ, R., *Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.

SÁNCHEZ LÓPEZ, P., *Cine y política. Una aproximación histórico-crítica al universo cinematográfico Marvel*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas...*, *op. cit.*, p. 2.

otras economías como la española, y por ello le dedicamos un epígrafe en nuestra investigación. A la vez, los mismos nos han ayudado a constatar que existen muchos puntos de contacto a la hora de imbricar ambos fenómenos. Pero de igual forma, incluso trabajando similares categorías de análisis, pudimos percatarnos que los imaginarios cinematográficos también divergen en varios puntos representativos. Ejemplo de ello, dentro de estas tipologías de propuestas cinematográficas estadounidenses, la presencia visual iterativa, e incluso protagonista, de los agentes causantes de la crisis (banqueros, políticos, presidentes de la nación, dueños de empresas, economistas) o de quienes coadyuvan a la salvaguarda colectiva, mientras que el cine español, sin excluirlos, prioriza un retrato centrado principalmente en los afectados, dígase la construcción de sujetos escindidos frente a su opresor contexto y los agentes causantes del mismo.

En menor medida, aparecen varios libros donde la crisis está presente a través de los relatos ficcionales audiovisuales. Publicaciones en las que se imbrica cine y política, desde voces especializadas en ciencias políticas y tomando al cine como referente indispensable en la comprensión de los fenómenos contemporáneos. Los más destacados y ambiciosos son *La política va al cine* y *La política es de cine*,<sup>12</sup> ambos ejercicios colectivos, coordinados por los mismos investigadores, que construyen una cartografía plural entre el séptimo arte y la política, demostrando su perenne sinergia. En el primero de ellos es significativo el acercamiento a películas estrenadas en este siglo que explicitan la crisis política actual.<sup>13</sup> En el segundo, España queda reflejada de forma más específica, pero con énfasis mayoritario en el periodo de la Transición, donde se vislumbran elementos propios de la cultura política que perviven y continúan reflejándose de modo más o menos sutil en el imaginario audiovisual contemporáneo.

En cuanto al cine español, lo social ha poseído tradicionalmente un gran protagonismo en sus representaciones. De ello se han hecho eco los diversos estudios publicados a lo largo de estos años. Sin embargo, en la investigación llevada a cabo es muy escaso el material bibliográfico de cine que evidencie este objeto de estudio en su inmersión y acercamiento teórico. Lo que resulta llamativo si tenemos en cuenta el abundante material sobre cine español, tanto de autores patrios como de hispanistas.

La temporalidad cercana (2007-2016), es una de las causas que corrobora esta aseveración previa de la carencia de material especializado. La proximidad de un fenómeno que se extiende hasta el presente impide la existencia de un corpus significativo de estudios sobre este tema. Sobre el cine español contemporáneo se está escribiendo poco en lo que respecta a cine y crisis económica. Con mayor especificidad, sobre los filmes que elegimos y su desmontaje como documentos donde poder leer y visualizar el momento actual. La cadena cine español-crisis económica-representación

---

<sup>12</sup> ALCÁNTARA, M. y MARIANI, S. (coords.), *La política va al cine*, Madrid, Tecnos, 2016.

ALCÁNTARA, M. y MARIANI, S. (coords.), *La política es de cine*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018.

<sup>13</sup> AMES, R., “Los políticos y sus entornos desde el cine”, en Alcántara, M. y Mariani, S. (eds.), *La política va al cine...*, *op. cit.*, pp. 35-49.

de los jóvenes como personaje, es aún más precaria. Sin embargo, los análisis sobre la crisis española del siglo XXI desde otras disciplinas son más abundantes y plurales. Por ello, dicha temporalidad no llega a ser en su totalidad un contratiempo mayor. Es necesario apuntar como otro factor esencial que la mayor parte de los libros de cine son publicados en fechas no inmediatas (varios son de 2006 o anteriores). Pero incluso los más recientes (publicados entre 2014 y 2018) continúan presentando estas ausencias, ya sea porque los periodos seleccionados son otros,<sup>14</sup> o porque el análisis es periférico o puntual, o porque solo abordan una de las aristas del fenómeno.<sup>15</sup> Es importante tener en cuenta también que las fases de la historia contemporánea del cine español asociadas a las transformaciones experimentadas por la sociedad, que más eco encuentran en la literatura científica se centran en la etapa de la dictadura franquista y en la de la Transición.<sup>16</sup> Por tanto, creemos que esta escasez también responde a una mayor especialización de los investigadores por estas etapas en apariencia conclusivas, pero pobladas de multiplicidad de aristas aún por develar, bajo nuevas perspectivas.

Súmele que una cuantiosa parte de los proyectos I+D se encuentran enfocados a estos mismos periodos de la historia del audiovisual español, aunque se han creado nuevos grupos de investigación que trabajan temáticas y procesos exacerbados con la llegada de la crisis, como la emigración y la inmigración a España, o el estudio de movimientos sociales como el 15M, o las Mareas, donde el audiovisual podría tener una presencia apreciable o relevante. Aunque la mayoría han tardado en aparecer, su presencia coadyuva a la mirada integradora que deviene mecanismo idóneo para enfrentarse a este complejo fenómeno. En este 2018 se ha creado un relevante proyecto I+D que investiga el papel del audiovisual en las crisis europeas del XXI. Es el mismo equipo que desarrolló el proyecto *Imaginarios de la crisis: las representaciones*

<sup>14</sup> MOREIRAS MENOR, C., *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2011.

HERRERA, J. y MARTÍNEZ-CARAZO, C. (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

<sup>15</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español durante el gobierno de Zapatero (2004-2011)*, Madrid, Trotta, 2017. El libro, vuelve sobre la capacidad del cine como espejo o reflejo de la sociedad, con mayor especificidad sobre la segunda legislatura del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), por lo que construye un mapa no solo cinematográfico sino también sociopolítico de la España contemporánea a partir de una selección exhaustiva de películas de dicha etapa. El libro se asume como continuidad del material anterior donde con la misma metodología, Caparrós Lera asume una revisión exhaustiva de la filmografía perteneciente a una de las más recientes legislaturas del Partido Popular (PP). CAPARRÓS LERA, J. M., *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, 2006.

<sup>16</sup> Cuatro ejemplos recientemente publicados a destacar son:

MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Barcelona, Laertes, 2014.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*, Barcelona, Laertes, 2017.

CAPARRÓS LERA, J. M. y CRUSELLS VALETA, M., *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar): cine en El Pardo 1946-1975*, Madrid, Cátedra, 2018.

ASIÓN SUÑER, A., *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española*, Barcelona, Editorial UOC, 2018.

*audiovisuales de la quiebra económica, social y geopolítica (1929-2012)*, que ya comentamos, con una duración de tres años (de febrero de 2018 hasta enero de 2021), bajo el título *La crisis del european dream: hogar, identidad y éxodo en las representaciones audiovisuales*, más próximo a nuestro objeto de estudio. Una vez estudiado uno de los principales puntos de referencia de las crisis europeas como es la norteamericana, se valora el anclar la investigación en Europa, en la que la crisis española adquiere crucial importancia. Esperamos que como el anterior proceso investigador, este logre aportes sustanciales que posiblemente se cruzarán con los obtenidos en nuestra investigación.<sup>17</sup>

La mayor parte de los libros consultados sobre cine español contemporáneo se subdividen en dos grandes tipologías: aquellos que trazan una línea de análisis por temáticas específicas y aquellos que construyen una historia diacrónica del mismo. Estas dos vertientes a veces se imbrican para ofrecer un análisis del marco contextual a través de las imágenes, mucho más rico y fructífero en consonancia con la interdisciplinariedad investigativa. Pero dicha elección no responde casi nunca al cine del siglo XXI, especialmente en su segunda década en curso, ni a sus voces autorales más representativas afines al reflejo de la situación contextual. Directores como Jaime Rosales y Carlos Vermut, incluso otros autores que mencionamos en nuestra investigación y que conforman el mapa fragmentado del cine de hoy, quedan esquivados. Incluso, en este tipo de publicaciones, es difícil encontrar análisis a trabajos anteriores de estos directores y de otros nuevos y/o más jóvenes creadores. Es llamativo cómo siguen siendo los grandes nombres del cine español, sobre todo los conocidos y legitimados fuera de estas fronteras, quienes pueblan la mayoría de dichos desmontajes: Luis Buñuel y Pedro Almodóvar, por antonomasia, y en menor medida Carlos Saura, secundado por Bardem y Berlanga.<sup>18</sup> Respecto a los autores que siguiendo dicha tradición de mapeo social, destacan con mayor visibilidad, aunque nunca acercándose a los ya mencionados, Fernando León de Aranoa<sup>19</sup> y más en la sombra Isabel Coixet e Icíar Bollaín. La producción de estas dos realizadoras está casi siempre focalizada en los estudios de género, enfoque cada vez más visible en dicha literatura científica y que pocas veces es amalgamado con la irrupción de la crisis y sus consecuencias, un cruzamiento necesario y que creemos podría ser muy productivo.

<sup>17</sup> Destacamos igualmente el proyecto I+D *Héroes de la crisis. Narrativa y discurso social en la cultura popular contemporánea* (HERECRI), de la Universitat Pompeu Fabra, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, con una duración de tres años (2015-2017). El proyecto alberga al audiovisual como línea rectora, con el desplazamiento de las narrativas cinematográficas a las representaciones mediáticas de gran consumo en España (incluye televisión, cultura celebrity y videojuegos), y con mayor especificidad la identificación de los modelos de heroicidad predominantes en dicho imaginario en el contexto de la crisis económica.

<sup>18</sup> Es el caso del libro *Hispanismo y cine*, ya referenciado. Autores como Albert Serra, Isaki Lacuesta, Isabel Coixet, Javier Rebollo o Jaime Rosales quedan exonerados de la sacrosanta lista.

Otro ejemplo reciente es: SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Universo Almodóvar: Estética de la pasión en un cineasta postmoderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

<sup>19</sup> En su caso se priorizan dos de sus materiales: *Barrío* (1998) y *Princesas* (2005). En territorio nacional el investigador y crítico Ángel Quintana es quien con mayor asiduidad y más capacidad analítica se ha acercado a la filmografía de este autor relacionándolo con el realismo y la capacidad de su obra de dar cuenta de su aquí y ahora.

Pocos abordajes llegan al cine de este siglo, y cuando lo hacen, predomina la primera década a la segunda (2000-2010). Es el caso de *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*.<sup>20</sup> Ofrece una visión plural que hace hincapié en contextos, generaciones, géneros y mutaciones filmicas, aunque queda condicionado por el límite temporal pues solo abarca hasta el cine producido en 2006. Algunos libros, trabajos y artículos de revistas académicas sí han abordado la relación cine español emergente y crisis económica pero desde los procesos de producción, promoción y circulación cinematográficas. Por ello, aunque fueron revisadas, no competen a nuestro acercamiento. Aun así, aportaron una visión de conjunto que es indispensable para la comprensión global de cómo la crisis afecta a la edificación de estos materiales y su posterior conocimiento.

Muchos y sustanciosos han sido los estudios sobre cine e historia, cine y sociedad, cine y realidad, en el marco de las disciplinas del conocimiento histórico (la Historia, la Historia del Arte y la Historia del Cine). En el contexto español autores como José María Caparros, Ángel Luis Hueso, Román Gubern, Santos Zunzunegui, José Enrique Monterde, siguiendo y al mismo tiempo enriqueciendo los trabajos de Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, André Bazin, etc., han devenido figuras paradigmáticas que no solo se han acercado a dichas relaciones sino que las han anclado al territorio patrio, posibilitando una visión vinculante sobre la producción nacional. Dentro de la amplísima bibliografía sobre historia del cine español y estudios afines, destacamos el valioso texto *El cine español. Una historia cultural*, de Vicente Benet.<sup>21</sup> Exhaustivo análisis del cine patrio a partir de considerar al mismo como documento de estudio de la historia del cine nacional, y de España, en sus aspectos socioculturales, su visibilización y sus cambios, desde el impacto del momento histórico y económico de cada etapa concreta. El análisis abarca desde los principios del cinematógrafo hasta los inicios del siglo XXI, atendiendo el devenir del cine como arte y espectáculo en los tres grandes campos genéricos de toda cinematografía: el de ficción, tanto el popular y comercial, con atención a los géneros cinematográficos y su desarrollo, como el de autor, con atención a sus condicionamientos políticos (censura) o financieros; el documental, y el experimental. Benet no desarrolla un apartado concreto sobre las crisis económicas o la juventud española, pero sí se refiere a estos sujetos en relación a su aparición cinematográfica dentro de la crónica general del cine español.

Los trabajos de José Luis Sánchez Noriega, Gerard Imbert, Jean Claude Seguin, Gloria Camarero, Montserrat Huguet, Pilar Amador, etc., validan las estrechas relaciones y promiscuidades entre el cine y la historia nacional contemporánea. Especialmente de cómo el cine da fe, ya sea de modo poético o realista, de los cambios sociales y las mutaciones en los imaginarios colectivos. En definitiva, el cine como documento histórico y trasmisor de la realidad. *La mirada que habla (cine e*

---

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ, H. J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2006.

<sup>21</sup> BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Madrid, Paidós Ibérica, 2012.

*ideologías*)<sup>22</sup> es un buen ejemplo de ello, en el que sobresale el acercamiento del investigador Sánchez Noriega.<sup>23</sup>

La segmentación temática dentro de estos recorridos cinematográficos también ha dado sus aportaciones, pues aunque si bien es cierto que tampoco referencia nuestro objeto de estudio, sí nos permite una mayor especificidad, cerrando poco a poco el foco en temáticas asociadas o que son trabajadas dentro del cine de la crisis. Nos referimos a dos libros del propio Sánchez Noriega: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*<sup>24</sup> y *Diccionario temático del cine*.<sup>25</sup> En el primero, el propio autor justifica el por qué dentro de su selección no proliferan las películas españolas pues “apenas hay media docena realmente relevantes por tratar esta temática de modo directo”. Uno de los grandes aportes del libro es la categorización de lo que denomina ‘los grandes temas’, algunos de los cuales se reiterarán en el cine español actual a la hora de narrar la crisis y el comportamiento de sus individuos: el hambre y la miseria; el paro y la emigración; la violencia; la vivienda; y la vida cotidiana. Por ello es un texto que destacamos, aunque por evidentes problemas de proximidad temporal no incluya nuestros casos de estudio y ejemplos afines. En el *Diccionario...*, junto a temas de total desinterés para el que nos ocupa, aparecen otros más centrales como los de vivienda, emigración, trabajo, sindicalismo, dinero, desempleo, delincuencia juvenil, futuro. Es llamativo cómo en el apartado de Psiquiatría y psicología se puntualice el carácter psicosocial de algunas enfermedades, “enloquecimientos inducidos fruto de un contexto social”,<sup>26</sup> pero sin proponer la posible relación entre estado de crisis socioeconómica y estado mental. Acotamos que ni en este, ni en ningún otro trabajo revisado, la relación entre procesos de desestabilización económica y sociopolítica y su impacto en la psiquis del individuo está reflejado ni desarrollado.

Fuera de las fronteras españolas, varios investigadores hispanistas han abordado el cine español, entre los que destacan Jean Claude Seguin, Gerard Imbert y Sally Faulkner, pero hasta el momento han priorizado otro tipo de abordajes, incluso al acercarse a las producciones más actuales. Debemos mencionar cómo el tema de las clases sociales adquiere relevancia en el libro de Sally Faulkner, *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)*.<sup>27</sup> En él se analiza la aparición y consolidación de la clase media, *middlebrow*, en cuanto a gustos, visiones y valores culturales, en el imaginario visual del cine español desde sus inicios hasta principio del siglo XXI, con especial foco en el periodo franquista y principios de la democracia, en particular de los

<sup>22</sup> CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002.

<sup>23</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales”, en Camarero, G. (ed.), *La mirada que habla...*, op. cit., 2002, pp.79-88. Este texto parte de un estudio más profundo en forma de libro titulado *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* que ya el autor había publicado en 1996.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*, Madrid, Nossa y Jara Editores, 1996.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 440.

<sup>27</sup> FAULKNER, S., *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017.



años 60-90. Pero no atiende al desarrollo de similares estructuras históricas de las clases populares, *lowbrow*, tradicionales víctimas de las recurrentes crisis económicas españolas. Aun así, posee un cierto interés para esta investigación respecto a la última crisis dado que esta, por primera vez, también afectó a las condiciones y expectativas de la clase media española. Las menciones a filmes específicos tributan más a los que hemos considerado como antecedentes lejanos, como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) e inmediatos, como *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002). Pero nuevamente, aunque el abarcador estudio llega hasta el 2010, carece de anclaje y relevancia a nuestro objeto de estudio.

Si bien disciplinas como la sociología y la psicología sí han abordado la temática de la juventud española, la literatura científica de cine adolece de inmersiones y actualizaciones del fenómeno a partir de los cambios y nuevas nomenclaturas generacionales, así como los comportamientos que implican, con toda la profundidad y complejidad que amerita. Tan solo hay ejemplos muy puntuales de artículos académicos aplicados a un texto filmico en particular.<sup>28</sup> *Los desarraigados en el cine español*, coordinado por Roberto Cueto,<sup>29</sup> es el único libro que en verdad se ocupa de la representación de los jóvenes en nuestro cine desde la incidencia del contexto socioeconómico y político. En gran parte se centra en los retratos de la juventud partir de los años 50 (pues anteriormente la juventud, como grupo social, es prácticamente un colectivo cinematográficamente inexistente). Lo hace priorizando sus aspectos más marginales y conflictivos, con especial énfasis en las actitudes contestatarias y de rebeldía, desde las posturas más asociales y delictivas. El foco sobre aspectos más ideológicos es relegado a una posición secundaria, potenciando cierta lectura romántica, muy discutible, del imaginario juvenil cinematográfico en sus aspectos más espectaculares, tremendistas o escandalosos. Ejemplo de ello es la relevancia que le otorga al cine quinquí. Es por tanto un retrato autoconscientemente limitado.

Sobre los realizadores que trabajan este cine de la crisis, las aproximaciones a su obra se remiten a un acercamiento menos analítico, más informativo y crítico en varias fuentes hemerográficas. Pocas publicaciones en revistas especializadas, de cine u otras disciplinas, acogen este tipo de acercamientos. En dichos soportes, se esbozan las herramientas discursivas comunes de estos largometrajes, ciertos modos de narrar y sobre todo un acercamiento estético a los filmes en cuestión, casi siempre por separado. Algunas piezas y autores tienen mayor reconocimiento desde la crítica cinematográfica, pero no desde los acercamientos sociológicos a los que nos queremos acercar e incidir.

La revista de cine *Caimán Cuadernos de Cine* (anteriormente *Cahiers du cinéma. España*) es el vocero fundamental de las nuevas propuestas y las recientes generaciones de realizadores cinematográficos españolas, poco o nada visibilizadas por otras

---

<sup>28</sup> FOUZ-HERNÁNDEZ, S., “¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas’s/Armendáriz’s Historias del Kronen”, *Romance Studies*, Vol. 18, 1, 2000, pp. 83-98.

<sup>29</sup> CUETO, R. (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival de Cine de Gijón, 1998.

publicaciones. Desde sus páginas no solo ha ofrecido un seguimiento continuado de estas voces, sino también se ha intentado conformar lo que han denominado “otro cine español” o “un impulso colectivo”,<sup>30</sup> a modo de continuidad de lo que se le conoció como joven cine español.<sup>31</sup> Estas nuevas nomenclaturas se refieren a una pluralidad de propuestas, enmarcadas todas dentro del denominado cine de autor, producidas aquí y ahora bajo el influjo de una arraigada subjetividad. Pero dicho aquí y ahora queda preterido dentro del análisis de sus materiales. O bien solo queda mencionado, a veces esbozado, sin un verdadero peso. Incluso en los monográficos dedicados al cine español,<sup>32</sup> priorizando el menos conocido y más emergente. En sus artículos no está el acercamiento que amalgame este ‘otro’ cine español y la crisis económica, desde la perspectiva de la narración cinematográfica. Lo más cerca es la incidencia en el desánimo existencial como elemento rector de gran parte de estas obras, pobladas de personajes escindidos, en disyunción consigo mismos y su entorno. Pero la reflexión crítica a estos materiales se deposita en su pertenencia a la líquida época baumaniana y su pérdida de referentes sólidos, sin llegar a reflexionar sobre el binomio crisis del sujeto-crisis económica. Como en las tesis consultadas que abordan aspectos de la crisis económica, en las páginas de esta revista la crisis está presente en los sistemas de financiación y circulación audiovisual, destacando los nuevos mecanismos *low cost*. Lo que sí ha sido aportador son las entrevistas, reseñas, artículos sobre rodajes, tanto a Carlos Vermut (especialmente por *Magical Girl*) como en menor medida a Jaime Rosales, así como a una pléyade de otros filmes y autores recogidos en nuestra investigación (tales como Fernando Franco, Jonás Trueba e Isaki Lacuesta). También hay que reseñar al CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) que ha creado una plataforma *online* que recopila información sobre la obra de los nuevos realizadores audiovisuales, así como un sello editorial de importancia sobre acercamientos al cine menos conocidos, pero donde el dueto cine español y crisis no ha tenido aun cabida, más interesados en los procesos de experimentación filmica.

Tras un amplio rastreo sobre literatura de cine español contemporáneo, cine español y sociedad, y cine español y crisis, con las especificidades de cine de autor y de la representación juvenil en dichas narraciones, llegamos a la conclusión de que la bibliografía consultada es amplia y diversa pero adolece del enfoque otorgado a nuestra investigación y del aterrizaje a la contemporaneidad más cercana imbricada a la crisis que nos ocupa. La pluralidad de textos, y en especial los aquí referenciados, nos han servido sobre todo para construir un puente necesario donde el pasado y la tradición ayuden a explicar determinadas iteraciones que vuelven a aflorar en el presente. Y por otro lado, para recopilar información sobre algunos filmes que consideramos antecedentes de los analizados en cuanto al enfoque propuesto.

<sup>30</sup> LOSILLA, C., “Un impulso colectivo”, *Caimán Cuadernos de Cine*, 27, 19, IX, 2013, pp. 6-8.

<sup>31</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., “Joven cine español”, en Caparrós Lera, J. M., *La pantalla popular...*, *op. cit.*, pp. 51-64.

<sup>32</sup> *Caimán Cuadernos de Cine*, 27, 19, IX, 2013 y el cuadernillo *¿A qué llamamos cine español?*, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial 13, 58, III, 2017.

Solo dos libros y un artículo contrastan con este árido panorama. Estos son *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*<sup>33</sup> y *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*.<sup>34</sup> Ambos engloban a un conjunto de investigadores nacionales e hispanistas dispuestos a desentrañar los mecanismos discursivos con los que la cultura actual ha reflejado esta depresión económica. El primero, editado por especialistas del Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Regensburg, ofrece una amplia mirada al fenómeno que nos ocupa. Pero no es este un libro de cine. Como su nombre indica, es esta una mirada más abarcadora. Subdivido en tres apartados, tras un primer e ilustrativo bloque de trabajos sobre economía, política y cultura general, se da paso a la verificación de como la televisión, la prensa, la literatura y el cine se han posesionado de dichos acontecimientos edificando discursos tradicionales y nuevos que intenten ser un reflejo deformado, o no, de dicho acontecer. El cine solo cuenta con dos casos de estudio antagónicos: el análisis de la comedia *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)<sup>35</sup> y el del material experimental *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013).<sup>36</sup> Ambos análisis se pliegan a la verificación de la emergencia en el discurso filmico del trasfondo económico y político de la crisis. Se hace llamativo, en los trabajos de desmontaje cinematográfico, así como en los restantes, el uso de fuentes periodísticas en la bibliografía, sobre todo artículos de periódicos, poco frecuente en las referencias clásicas, lo que corrobora por un lado, la legitimidad de dichas fuentes en textos académicos, visión a veces preterida, y por otro, y más importante, la presencia menor, casi nula, de un corpus académico actualizado sobre este tema.

La gran diferencia entre el texto comentado y *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, más allá de la evidente actualización del segundo, de este mismo año, es que este es el único libro que se centra completamente en el análisis de la producción cinematográfica reciente española con foco en aquellos títulos que han descrito aspectos concretos de la reciente crisis española. Desde esta visión global hay menciones a los retratos de jóvenes afectados en sus vivencias más personales por el impacto psicológico de la crisis en su cotidianidad. En paralelo, los jóvenes también están contemplados, pero no siempre son el sujeto principal, ni único, en su relación a aspectos socioeconómicos que sí se han revelado como cruciales a la hora de definir, analizar y entender esta crisis actual en su definición histórica más totalizadora: la crisis inmobiliaria, los desahucios, el desempleo, la emigración, las relaciones personales y sociales, etc. Sobresale el artículo *Proyectos de*

---

<sup>33</sup> MECKE, J., JUNKERJÜRGEN, R. y PÖPPEL, H. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017.

<sup>34</sup> HELLÍN GARCÍA, M. J. y TALAYA MANSO, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018.

<sup>35</sup> MEJÓN, A. y ROMERO SANTOS, R., “*Perdiendo el norte: una brújula para la crisis*”, en Mecke, J., Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (eds.), *Discursos de la crisis...*, op. cit., pp. 123-137.

<sup>36</sup> JUNKERJÜRGEN, R., “*Anacronismos para politizar a los ciudadanos...*”, op. cit.

*nunca acabar. Retratos de la juventud española en el cine de la austeridad*,<sup>37</sup> que focaliza el tema de los jóvenes como eje conductor. Resaltamos dos aspectos en este texto: la importancia que va adquiriendo el uso de la tecnología en estos discursos y la relación crisis creativa-crisis contextual. Es este uno de los ensayos más productivos de la publicación, aunque intentando construir un panorama bien abarcador, hay temas y títulos necesitados de mayor desarrollo. Hasta el momento es el único material que ha puesto a dialogar la triada rastreada cine español-crisis-jóvenes, intentando referenciar el mayor número de largometrajes de ficción, por lo que deviene bibliografía esencial en este rastreo previo. En él era de obligatoria necesidad la inclusión de la película de Rosales.

Otro elemento a destacar del libro es la incidencia en análisis de filmes hasta ahora solo mencionados en otros trabajos anteriores donde la crisis muestra su estrecha relación con el empoderamiento de la mujer, aquí con la nota llamativa de pertenecer a la tercera edad, un grupo etario poco trabajado, y más aún en el caso femenino. El documental está también recogido, siendo prioritario el cine argumental de ficción, lo que contribuye a nuestra investigación. *Hermosa juventud* es abordada en varias ocasiones, mencionada o delineada a partir de algún comportamiento o temática relevante dentro de los clásicos temas de la crisis como el desempleo, los trances familiares, la falta de expectativas del individuo, pero no posee un análisis individual a profundidad. Lo más cercano a ello está en *No nos vamos, nos echan: representación filmica de la nueva emigración*.<sup>38</sup> Las nuevas corrientes migratorias surgidas a raíz de la crisis quedan explicitadas a partir del análisis de dos propuestas: *Perdiendo el norte* y *Hermosa juventud*, divergentes en sus mecanismos de explicitar el fenómeno y el tipo de jóvenes migrantes.

A medio camino entre un libro y otro, destacan dos artículos del ya comentado texto *Imaginarios visuales de la crisis*. Por un lado, Rubén Sánchez Trigo<sup>39</sup> crea un paralelismo entre el resurgimiento de los cines fantástico y de terror en España y la crisis, como mecanismo que posibilita una observación crítica de este contexto económico, mientras que Sánchez Escalonilla, más centrado hasta el momento en las narrativas de la depresión económica estadounidense, apuesta por una trilogía representacional de la crisis. Esta vez no será la de Christopher Nolan, sino la del cine de Enrique Urbizu.<sup>40</sup> El texto verifica cómo las representaciones audiovisuales de la crisis no obligatoriamente son abordadas por el cine político, más o menos militante,

<sup>37</sup> VILLARMEA ÁLVAREZ, I., “Proyectos de nunca acabar. Retratos de la juventud española en el cine de la austeridad”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas...*, op. cit., pp. 263-282.

<sup>38</sup> CORBALÁN, A., “No nos vamos, nos echan: representaciones filmicas de la nueva emigración”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas...*, op. cit., pp. 53-69.

<sup>39</sup> SÁNCHEZ-TRIGO, R., “El cine fantástico español bajo la sombra de la crisis (2007-2015)”, en Parejo, N., y Sánchez-Escalonilla, A. (eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis...*, op. cit., pp. 157-171.

<sup>40</sup> SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., “La trilogía de la crisis de Enrique Urbizu: *La caja 507*, *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*”, en Parejo, N., y Sánchez-Escalonilla, A. (eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis...*, op. cit., pp. 143-155.

sino que la construcción metafórica de un personaje o la exacerbación de un género, como el cine negro o el *thriller*, han estado muchas veces vinculadas al mapeo de una sociedad y sus desestabilizaciones económicas, sociales y psíquicas, ya sea mediante una visualización explícita o soterrada.

Ante la profundidad de estos dos libros, el artículo anterior a estos, *Reflejo de una España en crisis*,<sup>41</sup> de Miguel Tomé Caballero, es un primer intento de concretar la existencia de un cine que no le ha dado la espalda a su momento histórico. El trabajo emite juicios a veces necesitados de mayor fundamentación. Destacamos la creación de un pequeño listado de antecedentes y filmes representativos, lo que deviene un primer ensayo de organizar y legitimar cierta producción filmica análoga a la representación de la crisis. No compartimos del todo sus criterios de selección pues creemos que algunos de los materiales cinematográficos elegidos solo bordean ese malestar socioeconómico imperante. Más riguroso y focalizado, es el texto *Prime Risks: The Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema*, de Dean Allbritton, que traza un paralelismo entre el cine de la crisis y el uso de la vulnerabilidad física de los personajes como metáfora de la vulnerabilidad política provocada por la precariedad socioeconómica imperante.<sup>42</sup>

Hasta el momento, que hayamos podido verificar, no se ha defendido ninguna tesis doctoral sobre las narrativas de la crisis española del siglo XXI en el cine actual.<sup>43</sup>

Como cierre, nos centraremos en los dos casos de estudio elegidos, *Magical Girl* y *Hermosa juventud*. Estos han sido motivo de estudio de TFGs, TFMs y tesis doctorales, pero en ellos el tratamiento otorgado dista de nuestro objeto de interés e hipótesis. Bien trabajan otras aristas del filme, bien se enfocan en el seguimiento de la obra del director donde la película queda atrapada en un recorrido por su filmografía, o bien son solo mencionadas de modo muy periférico, casi anecdótico, a modo de

---

<sup>41</sup> TOMÉ CABALLERO, M., “Reflejo cinematográfico de una España en crisis”, en Camarero Calandria, M. E. y Marcos Ramos, M. (coords.), *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*, Salamanca, 26-28 de junio de 2013, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 268-272.

<sup>42</sup> ALLBRITTON, D., “Prime Risks: The Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, I-II, 2014, pp. 101-115: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2014.931663>, (fecha de consulta: 06-VI-2017).

<sup>43</sup> Junto a la nuestra, actualmente está en curso una investigación doctoral desde la University of Strathclyde, Glasgow, sobre el cine español de la crisis por la doctoranda española Raquel Martínez Marín. En su investigación incluye a *Hermosa juventud*, como parte de una selección mayor. La especificidad de su enfoque dista del nuestro: la inmovilidad del y dentro del encuadre como símbolo de la estasis social, política y económica durante la gran recesión española. Como parte de dicha tesis aun en ciernes, la autora ha presentado al IX Congreso Internacional de Análisis Textual, la ponencia aun inédita pero que hemos podido consultar “Retratos de la crisis económica en España: inmovilidad y la generación perdida en *Hermosa juventud*”.

MARTÍNEZ MARÍN, R., “Retratos de la crisis económica en España: inmovilidad y la generación perdida en *Hermosa juventud*”, IX Congreso Internacional de Análisis Textual, Valladolid, 8-21 octubre, 2017.

preámbulo sobre el panorama del cine reciente español.<sup>44</sup> Algunas nos han servido para recabar algunos datos, contrastar información y tomar conciencia de la necesidad de un acercamiento más exhaustivo a estas dos obras cinematográficas.

*Magical Girl* ha sido tratada en dos Trabajos de Fin de Grado, ambos de 2015, pertenecientes a Comunicación Audiovisual: *Intertextualidad y costumbrismo en el cine de Carlos Vermut*, de María Bustos Segarra,<sup>45</sup> y *El nuevo/otro tipo de cine: Magical Girl*, de Cristian Moreno.<sup>46</sup> Los recursos intertextuales constituyen un factor clave en la comprensión y desmontaje del material filmico elegido, pero si bien la autora trabaja con la enorme versatilidad empleada por el director madrileño en la conformación de su particular universo vermutiano, y como este dialoga con una tradición ibérica en apariencia ajena a su cosmovisión, la investigación no concomita con su funcionalidad desde un discurso metafórico y alegórico sobre la disfuncionalidad del contexto y los efectos de la crisis en el comportamiento de sus personajes. Se echa en falta un mayor reconocimiento y profundidad de análisis en el *puzzle* de préstamos que nos convoca a descifrar el realizador, enriqueciendo y complejizando posibles tesis sobre la religión, la nación, el poder, los límites, etc. El segundo, sobre el proceso de producción, exhibición y circulación del filme, legitima esa rama cada más abordada de la Historia del cine, otrora preterida, en la decodificación del objeto. De los artículos en revistas especializadas<sup>47</sup> y Actas de Congresos sobre la película, solo dos, de nuestra autoría, discursan sobre el filme partiendo de la relación entre crisis del sujeto y crisis económica: *Una zanja en la frente otea la cola del lagarto* y *La pieza ensangrentada del puzzle: crisis del sujeto, crisis económica e identidad en Magical Girl*.<sup>48</sup> Los restantes, o bien se centran en la figura de mujer como diosa maligna, potenciando la tesis de lo siniestro y lo femenino de la visión psicoanalítica, o bien dentro de un repaso superficial del cartel de cine español, donde es meritorio la inclusión de Carlos Vermut, pese a que la referencia, queda atrapado en el plano enunciativo-descriptivo.

<sup>44</sup> Es lo que sucede con la alusión a *Magical Girl* y la autoría de Vermut dentro de la tesis doctoral dedicada a las renovaciones estéticas en *La soledad*, de Jaime Rosales y *La mujer sin piano*, de Javier Rebollo, que pasaremos a comentar.

<sup>45</sup> BUSTOS SEGARRA, M., *Intertextualidad y costumbrismo en el cine de Carlos Vermut*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Jaume I, 2015.

<sup>46</sup> MORENO, C., *El nuevo/otro tipo de cine: Magical Girl*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2015.

<sup>47</sup> GONZÁLEZ, J. C., “Diosas y odiosas en la feminidad filmica del siglo XXI”, *trama&fondo*, 39, 2015, pp. 119-122.

MAKEDONAS, E., “Leviathan. The Reified Universe of Carlos Vermut’s *Magical Girl* (2014)”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, Vol. 22, 3, XII, 2016, pp. 264-279.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “El cartel de cine en España a través de sus creadores”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 199-121.

<sup>48</sup> VENET GUTIERREZ, J., “Una zanja en la frente otea la cola del lagarto”, *Cine Cubano*, 197, VII-XII, 2015, pp. 112-116.

VENET GUTIERREZ, J., “La pieza ensangrentada del puzzle: crisis del sujeto, crisis económica e identidad en *Magical Girl*”, en ASIÓN, A., CASTÁN, A., GRACIA, J. A., LACASTA, D. y RUIZ, L. (coords.), *II Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Albarracín, 25-26 noviembre 2016, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018, pp. 261-268.

En el caso de *Hermosa juventud* son los trabajos, ya mencionados, en *Discursos de la crisis* los que anclan el filme al depauperado estado contextual que retrata como un todo indivisible y que refuerzan *Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), de Luis Marín-Estudillo.<sup>49</sup> Hay otros estudios sobre todo centrados en la poética de Jaime Rosales, con énfasis en el desentrañamiento de sus herramientas autorales, o en aspectos puntuales de otras obras de su filmografía, principalmente *La soledad*. Nuestro Trabajo de Fin de Máster<sup>50</sup> y dos muy recientes tesis doctorales<sup>51</sup> dan fe de ello. Todos comparten el interés prioritario, casi único, en las rupturas estéticas y el engranaje formal en la construcción de una identidad filmica que desclasa su relación con los posibles discursos sociológicos que la obra porta. Ello entronca directamente con el interés primario, casi único, del director, quien le otorga una importancia crucial a la experimentación con el lenguaje cinematográfico como herramienta discursiva. En la primera tesis doctoral, *La soledad* comparte exploración con *La mujer sin piano*, como ejemplos revolucionarios en la renovación del lenguaje cinematográfico. La segunda investigación, *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, de 2018, sí incluye a *Hermosa juventud* dentro de su corpus documental, pero insistimos en cómo nuevamente esta es objeto de otras categorías de análisis centradas en el análisis textual y la intención de desmontar las herramientas de su poética, compartiendo espacio con sus restantes películas. Del filme que nos compete, se trabaja el predominio de un estilo semi documental y el rol de la tecnología como instrumento de renovación discursiva mediante el uso de la multiplicidad de pantallas y disímiles formatos.

Existen tres publicaciones previas de Bravo Escudero, como resultados parciales que luego se integraron a su tesis doctoral, pero para nuestro análisis no son oportunas. Dos asociadas a las relaciones mutualistas entre las poéticas de Bresson, Ozu y Rosales,<sup>52</sup> y la otra, al análisis de *Las horas del día* (2003).<sup>53</sup> Esta cinta, trabajada por nosotros como antecedente de los filmes españoles de la crisis, queda en la interpretación de Bravo Escudero despojada de dicha perspectiva. Sucede igual en el texto *Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo*,<sup>54</sup> firmado por Carlos Losilla. Inmerso en el periplo de cintas y autores, se exalta la ópera prima de

<sup>49</sup> MARTÍN-ESTUDILLO, L., “Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)”, *Romance Quarterly*, Vol. 64, 4, 2017, pp. 196-205.

<sup>50</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible... op. cit.*

<sup>51</sup> FERRÁNDIZ GARCÍA, J., *Renovación estética y discursiva en La soledad de Jaime Rosales y La mujer sin piano*, de Javier Rebollo, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2016.

BRAVO ESCUDERO, S., *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2018.

<sup>52</sup> BRAVO ESCUDERO, S., “La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, 2016, pp. 303-319.

BRAVO ESCUDERO, S., “La obra de Jaime Rosales: Diálogos con Yazujiro Ozu”, *Revista Latente*, 15, 2017, pp. 91-104.

<sup>53</sup> BRAVO ESCUDERO, S., “Jaime Rosales y Las horas del día. Banalidad y asesinos en serie”, en Herrero Gutiérrez, F. J. y Mateos Martín, C. (coords.), *Del verbo al bit*, La Laguna, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2017, pp. 61-79.

<sup>54</sup> LOSILLA, C., “Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”, en Rodríguez, H. J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio...*, op. cit., pp. 39-61.

Rosales. Por ello destacamos una temprana entrevista al realizador en la extinta revista *Miradas*, que le dedica un dossier a su obra en germen.<sup>55</sup> Aquí, a modo de pregunta, aparece la lectura del filme como denuncia e indagación sociológica, incluso política, desde la alteración de la psiquis, tesis que el propio Jaime Rosales nos ha confesado como un acto consciente, para desde lo simbólico reflejar la realidad nacional. De manera similar se debe tener en cuenta que lo que más abunda sobre las dos películas que trabajamos, así como de los restantes filmes que conforman nuestro repertorio sobre la crisis, son aproximaciones periodísticas, escritos en revistas de cine desde otras aristas puramente cinematográficas en la mayoría de los casos, o reseñas y entrevistas a sus directores en blogs, la mayoría de marcado didactismo.

Es llamativo que casi todas las tesis doctorales, los trabajos de Fin de Máster y los de Fin de Grado citados, pertenecen a los Departamentos de Ciencias de la Comunicación de las diferentes universidades españolas, exceptuando la defendida este año sobre Rosales, de la Universidad de Córdoba. Por lo que creemos en la necesidad de una mayor presencia en los estudios de este tipo en los departamentos de Historia del Arte, a lo que aspiramos a contribuir.

En conclusión, sobre las narrativas filmicas de la crisis española del siglo XXI escasean los estudios, y aún más sobre la mirada que proponemos desde las dos obras que conforman nuestro corpus filmico principal. Hay películas que comienzan a aparecer como ejemplos iterativos y paradigmáticos en las aproximaciones a la misma desde el cine, entre los que se encuentra *Hermosa juventud*. Pero *Magical Girl* continúa ausente, pese a que más allá de la tesis que defendemos de psicopatía y crisis, el filme toca temas cruciales como el desempleo, la precariedad laboral, y el miedo y desencanto del sujeto. La investigación académica, tanto la nacional como la hispanista, posee una presencia aun exigua en cuanto al análisis de cómo el cine español ha abordado este fenómeno, con sus disímiles ramificaciones, y con mayor especificidad en la repercusión en los jóvenes. Si como apunta Luis Perdices de Blas a la hora de reseñar el ensayo *Todo lo que era sólido* (Antonio Muñoz Molina, 2013), “las novedades bibliográficas sobre la crisis publicadas durante este último año [2013], (...) casi están a punto de crear una nueva burbuja como la inmobiliaria”,<sup>56</sup> podemos aseverar que en el caso de las centradas en el cine español son una pompa en formación.

---

<sup>55</sup> REDACCIÓN MIRADAS, “Jaime Rosales: ‘El cine como herramienta intelectual y sensible está infrautilizado’”, *Miradas, revista del audiovisual*, VII, 2004, pp. 4-5.

<sup>56</sup> PERDICES DE BLAS, L., “Todo lo que era sólido”, en “Páginas en presente”, *Babelia, El País*, (Madrid, 28-XII-2013), pp. 6-7, espec. p. 6.



## Objetivos, problema e hipótesis

Una vez acotado el estudio, al igual que las interrogantes y cuestionamientos previos planteados al inicio de este trabajo, determinaremos cuáles son los objetivos generales y específicos de nuestra investigación en aras de penetrar en los tres puntos cardinales: el cine español de autor, la crisis y los jóvenes, como sujeto afectado desde su construcción como personaje, puestos a dialogar en un *continuum* que sea capaz de propiciar su articulación en aras de la demostración de la hipótesis planteada. Los filmes de autor elegidos, cuyo argumento maneja los recientes cambios socioeconómicos y políticos en la sociedad española, ya sea de modo soterrado o explícito, sugieren códigos de representación análogos a los procesos vivenciales experimentados por el individuo en sociedad, a quien se intenta retratar exponiendo su vulnerabilidad ante la adversidad que propicia dichos desequilibrios externos, afectando como grupo etario principal a los jóvenes.

Por ende, establecemos como objetivo general: Explicar las relaciones al interior del discurso fílmico de autor, entre el sujeto representado, en grupos de jóvenes españoles, y la crisis económica, política y social en el contexto español en el periodo de estudio (2007-2016).

Para ello se hace imprescindible formular varios objetivos específicos que responden a la estructura de nuestra investigación, y que en un recorrido ascendente formulan nuestras preocupaciones o cuestionamientos de partida así como la metodología a seguir a partir de la estructura edificada para la investigación. Establecemos como objetivos específicos:

1. Evaluar la pertinencia del discurso fílmico como texto para la indagación sociohistórica y como agente del cambio social, tomando en cuenta el posible compromiso entre el autor y su contexto histórico.
2. Caracterizar la crisis económica española a partir de sus antecedentes foráneos y nacionales, sus rasgos distintivos y consecuencias inmediatas.
3. Describir las diferentes tipologías generacionales que conforman parte de la cultura juvenil en función de cómo se relacionan, negocian y responden ante la crisis.
4. Analizar las principales temáticas abordadas por las narrativas fílmicas de la crisis y su impacto específico en la juventud española como sujeto representado.
5. Analizar los mecanismos discursivos que operan dentro de los dos filmes seleccionados.

6. Determinar qué tipo de retrato contextual, a partir de los cambios socioeconómicos acaecidos y la subjetividad del autor, construye cada filme elegido como caso de estudio.

Las distintas variaciones de las teorías del cine de autor se emplearon para intentar analizar un cúmulo de producciones que constituían una entidad aparte, con características propias, que intentaban alejarse no solo de las típicas realizaciones hollywoodenses, sino también de otras de una subjetividad punzante, que podían dar fe, o bien aislarse, de un mapa contextual en el que estas eran creadas. Por lo que se hace necesario acceder a las principales categorías de lo que se ha entendido por cine de autor y ponerlas a dialogar en su relación con el engranaje económico, político y social al que pertenece como creador y donde está inserta su obra. Con ello cuestionaremos algunas de las afirmaciones sobre la ineficacia de un cine autoral que le da la espalda a sus circunstancias históricas, y cómo a través de su obra se puede romper o reformular dicho criterio. Por lo que el filme adquiere su propia autonomía y peso discursivo en clara consonancia con su aquí y ahora. Así, el texto filmico deviene receptáculo ideal para leer las marcas de una época a modo de documento del presente. Por ello la necesaria conveniencia de su análisis en aras de decodificar y caracterizar los diferentes componentes que conforman el momento histórico representado.

Dicha visión personal ha concommitado con una postura ante la creación en la que la situación socioeconómica y política ha jugado un rol activo dentro de esta edificación cinematográfica, adquiriendo el contexto un protagonismo narrativo o de correlato en dichos materiales. Conocer sobre qué sucedió, qué factores propiciaron tal desestabilidad y qué implicaciones acarreó la crisis, se hace necesario para luego rastrear qué elementos de esa realidad disfuncional son tomados por los creadores y cómo las piezas filmicas lo traslucen. En estos materiales audiovisuales elegidos, así como en otros que nos sirven de anclaje contextual para insertar nuestros dos casos de estudio dentro de un discurso historiográfico y filmico, coherente y con puntos de contacto con el presente, se impone la exigencia de edificar un repertorio de filmes que abordan dichas temáticas —desde las más representativas a las menos conocidas— tomando como dispositivo rector el sujeto joven. Un personaje presente a lo largo de las representaciones del cine español que se ha exacerbado en tiempos de crisis o desajustes socioeconómicos al pertenecer a uno de los grupos más afectados por estas dislocaciones de incertidumbre y desigualdad sociales.

Los trasvases entre cine y crisis socioeconómica y política serán analizados en profundidad en los dos casos de estudios seleccionados como posibilidades expresivas paradigmáticas de cómo han sido asumidos los relatos de la crisis desde la mirada cinematográfica a partir de la identificación de sus características propias, pero dotándolas de una reescritura o nuevo imaginario expresivo a partir de herramientas discursivas consustanciales al lenguaje filmico y, con mayor especificidad, al cine de ficción.

Ello nos conduce a la formulación del siguiente problema de investigación: ¿Qué relaciones se evidencian, dentro del discurso filmico de autor, entre la crisis económica, política, y social y el sujeto, en grupos de jóvenes españoles, durante el periodo 2007-2016? Este responde a la hipótesis principal o premisa de partida: El discurso filmico de autor manifiesta varias maneras complementarias de abordar las relaciones entre el sujeto, en grupos de jóvenes españoles, y la crisis política, económica y social durante el periodo 2007-2016.

## **Metodología: marco teórico, fuentes y estructura**

Para concretar y demostrar nuestra hipótesis en los marcos geográficos y temporales que nos hemos trazado, esta se traduce en una metodología que, tomando en cuenta el tipo de estudio, apela a un enfoque multidisciplinar y transversal. Dicha perspectiva aúna diferentes disciplinas del conocimiento. Desde las más tradicionales y legitimadas como aquellas que han ido surgiendo a raíz de los nuevos discursos culturales y fenómenos sociales, como la Ludología. Por lo que no emplearemos una metodología rígida, sino que en cada parcela de la presente investigación haremos uso de aquella óptica que resulte más efectiva y enriquecedora para el análisis propuesto. Las dificultades, limitaciones y soluciones que ello ha acarreado serán abordadas conjuntamente con la exposición del diseño metodológico, las fuentes, las fases de hallazgo y los resultados obtenidos.

Campos de saberes disímiles fueron superpuestos en franco diálogo. Una interdisciplinariedad que hizo posible un aparato de exploración más completo conformando una cadena metodológica de análisis cualitativo con un enfoque filmico-sociológico-histórico.

En este enfoque, el análisis del discurso filmico es el eje rector del que irradian otros provenientes de varias disciplinas del conocimiento, como apoyaturas indispensables que lo complementan. La historia y teoría del Arte, la historia y teoría del cine, la teoría de la cultura, y la semiótica (presente en varios de los abordajes teóricos sobre cine), que posibilitan un análisis iconográfico, formal y estilístico, se promiscuyen hasta adentrarnos en los terrenos de la Sociología, la Historia Contemporánea, la Economía, la Psicología, y la Filosofía. La pluralidad de perspectivas nos han servido para construir un puente necesario que contribuya a explicar las representaciones cinematográficas de la crisis. Esos últimos ámbitos proporcionan métodos que fijan aproximaciones ideológicas, económicas y filosóficas centradas en el contexto que explicita el filme. En esta interconexión y cruzamiento de saberes han sido decisivos las contribuciones de Guy Standing,<sup>57</sup> Zygmunt Bauman,<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> STANDING, G., *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

Inmaculada Jáuregui Balenciaga,<sup>59</sup> Carles Feixas<sup>60</sup> y Jordi Maluquer de Motes.<sup>61</sup> En especial las aportaciones de los tres primeros autores, creando una triada indisoluble entre economía, sociología y psicología. Destacamos los conceptos de precariado como clase social y de psicopatía como dinámica constitutiva de la sociedad que posibilitaron una visión más compleja y de mayor inmersión en el análisis de los casos de estudio.

Es vital señalar la dificultad inicial en torno a las lecturas de literatura económica, psicología clínica, y psiquiatría, debido a nuestra formación humanística y las investigaciones previas a esta tesis doctoral, más enfocadas en análisis textuales propios de los estudios fílmicos. Téngase en cuenta que una buena parte de las investigaciones más actualizadas sobre las sociedades contemporáneas están escritas por analistas, historiadores y sociólogos cada vez más especializados en economía, que priorizan esta ciencia como eje central para entender los procesos actuales. Sin embargo, debemos confesar que una vez aprehendidas, estas han sido las más disfrutables y aportadoras para nuestro desglose fílmico y la percepción del rol como historiadores del arte de nuestro momento histórico.

En cuanto a la teoría del cine y estudio fílmico, acompañando otras cartografías, han sido tomados en cuenta los planteamiento teóricos cercanos a David Bordwell,<sup>62</sup> Jacques Aumont,<sup>63</sup> Michel Chion,<sup>64</sup> Santos Zunzunegui,<sup>65</sup> y Luis Alonso García,<sup>66</sup> que contribuyeron a la concreción de una guía de análisis, fusionando clasificaciones más ancladas a la tradición y el hacer cinematográfico, con aquellas que proponen procesos, conceptos y nomenclaturas que inscriben acercamientos teóricos alternativos sobre el lenguaje del cine.

---

STANDING, G., *La corrupción del capitalismo: ¿Por qué prosperan los rentistas y el trabajo no sale a cuenta?*, Barcelona, Pasado y Presente, 2017.

<sup>58</sup> Entre ellos BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis*, Barcelona, Paidós, 2016.

BAUMAN, Z., *Modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.

<sup>59</sup> JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía: pandemia de la modernidad”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, 19, 2008, pp. 129-144.

JÁUREGUI BALENCIAGA, I. y MÉNDEZ GALLO, P., *Modernidad y delirio. Ciencia, nación y mercado como escenarios de la locura*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Escalera, 2009.

<sup>60</sup> FEIXAS, C., *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, NED Ediciones, 2014.

<sup>61</sup> MALUQUER DE MOTES, J., *La economía española en perspectiva histórica*, Barcelona, Pasado y Presente, 2014.

<sup>62</sup> BORDWELL, D., *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

BORDWELL, D., y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>63</sup> AUMONT, J., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2002.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., y VERNET, M., *Estética del filme: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2010.

<sup>64</sup> CHION, M., *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 2011.

<sup>65</sup> ZUNZUNEGUI, S., *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>66</sup> ALONSO GARCÍA, L., *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*, Madrid, Plaza y Valdés, 2010.

Es esta una investigación cualitativa, que destierra los estudios de recepción para enfocarse en el texto cinematográfico a partir de las siguientes categorías de investigación, estableciendo una triada interconectada:

1. El discurso fílmico: aspectos narrativos y formales: puesta en escena, diálogos, dirección de arte, montaje; análisis del espacio y del tiempo, etc.
2. El sujeto: un joven, que incluye tanto al individuo como al grupo social en su quehacer político a partir de sus ideas y valores.
3. La crisis: física, financiera, política, pero también emotiva, psíquica, donde sujeto y sociedad se convierten en un todo indivisible en clara disyunción con su tiempo.

El modelo de análisis que desarrolla esta tesis entiende el discurso fílmico como un todo y por tanto se ha llevado a cabo de un modo integrador y sinérgico. La noción de sujeto es inclusiva, abarca desde lo individual hasta lo colectivo nacional. Dígase desde su más raigal subjetividad e independencia, hasta la idea de país como sujeto histórico. El concepto de crisis que trabajamos es exhaustivo y enfatiza cómo aquel sujeto dialoga con la misma en distintos planos discursivos: el sociológico, el psicológico, el periodístico, el político, y el fílmico.

Este procedimiento nos permitirá, en la medida de lo posible, un examen en profundidad de los elementos puramente fílmicos y de los de naturaleza extra cinematográfica, con especial énfasis en los de raíz sociológica. Para ello hemos establecido una guía de análisis basada en patrones aplicables a ambos casos de estudio, marcados por el desglose por planos y secuencias.

Rasgos temáticos y formales del discurso fílmico (elementos cotextuales y contextuales):

- Concepción y concreción fílmica.
- Producción y promoción fílmica.
- Descripción de los soportes promocionales y análisis de la cartelería.
- Discusión de la sinopsis larga.
- Concepción del sujeto.
- Relación del sujeto con el sistema de personajes concomitantes y su entorno.
- La representación de la crisis como construcción política, económica y social.
- Relación entre la representación de la crisis y las nociones de país en el caso español.
- Elementos formales del discurso y su valor ideológico para la construcción fílmica de la relación sujeto y crisis.

Esta investigación, desde el punto de vista bibliográfico documental, se centró en el rastreo, catalogación y examen a profundidad de las fuentes tanto cinematográficas

como bibliográficas, de interés primario y secundario. Las labores de búsqueda y recopilación de información, así como el estudio de las mismas, han sido una tarea continua. El peso mayor ha descansado en las fuentes primarias filmográficas, en constante revisión. La muestra destinada al trabajo de campo, consistente en la selección del material filmico a estudiar, y su inicial proceso de desmontaje analítico, fue sufriendo cambios propios del avance del trabajo investigador. Una mutación en cuanto a la cuantía del corpus documental al apostar por una mayor especificidad tanto en la tipología de obras como en su durabilidad, hasta decantarnos por los dos casos de estudios: *Magical Girl* y *Hermosa juventud*.

El visionado de material promocional sobre el filme también ha sido de relevancia investigativa. Tanto el adjunto al DVD (el comercial y el de colección), como el de las plataformas *online*, o el facilitado por el director y equipo técnico, y algunas casas productoras y distribuidoras. Dígase tráiler, entrevistas a directores, actores y equipo técnico, o documentación audiovisual sobre el rodaje que coadyuvaron a una visión más abarcadora de cada filme a desmontar. Destacamos el estudio de la cartelera ya que esta es un elemento de alta significación a la hora de la decodificación de los juegos simbólicos y las polilecturas soterradas que suscita cada obra. Se le suma la consulta de las biblias de trabajos, versiones iniciales y finales de los guiones de trabajo y rodaje. Incluso diseño de locaciones y relación del *casting* (*Hermosa juventud*).

Las obras restantes de cada director, con especial énfasis en la filmográfica, fueron igualmente tomadas en cuenta como una extensión de la cinta elegida, no solo en aras de indagar en una poética autoral reconocible donde rastrear elementos de cohesión que sirvieron para el análisis de estas piezas del 2014, sino por la importancia que adquieren los trabajos cinematográficos previos en los acercamientos a las narrativas contextuales ya apuntadas. Sobre todo *Las horas del día*, que asumimos como uno de los antecedentes inmediatos del repertorio conformado. A ello súmesele el carácter plural creativo de ambos directores, especialmente el de Carlos Vermut, debido a que las restantes profesiones concomitan con los textos que nos competen. De esta forma el acercamiento a los libros de comics e historietas vermutianos han sido cruciales, al igual que su labor como ilustrador y diseñador de carteles devela costuras intertextuales y otras estrategias narrativas decisivas en el andamiaje conceptual de *Magical Girl*. En el caso de Jaime Rosales, una fuente de aportación significativa fue la consulta de su publicación, lanzada en febrero de este año, *El lápiz y la cámara*,<sup>67</sup> ideario donde el autor, desde una perspectiva personal, cartografía al cine que elabora y consume en estrecha relación con la sociedad contemporánea. Es esta una de las bibliografías más aportadoras en términos de adentrarnos en métodos de trabajos, filosofía autoral y sobre todo percepción del momento histórico.

Junto a los dos casos de estudios, se procedió a la búsqueda, visionado y trabajo directo con materiales cinematográficos —incluidos aquellos que posteriormente

<sup>67</sup> ROSALES, J., *El lápiz y la cámara*, Madrid, La Huerta Grande, 2017.

quedaron descartados—, que conforman una apoyatura contextual de conocimiento para indagar en las posibles iteraciones temáticas a lo largo de la historia del cine español que se exacerbaban en tiempos de crisis, con especificidad en la figura del tratamiento del sujeto joven en la contemporaneidad. En esta selección, se decidió, tras una indagación exhaustiva, ampliar los límites temporales marcados por nuestro estudio (2007-2016), debido a la constatación de la necesidad de ubicar, dentro de una tradición cinematográfica, determinadas características y contenidos que no solo competen a los filmes de la crisis sino también a sus más cercanos antecedentes, aunque el foco central está depositado en la temporalidad signada por el fenómeno socioeconómico de estudio.

Ello dio como resultado la creación de un repertorio de filmes, una antología crítica que asume la crisis como temática central, ya sea de modo explícito o de manera más soterrada, como correlato, desechando los que la muestran como mero telón de fondo o pretexto. A ello se le suma la temática de la representación juvenil como un factor esencial en la tríada cine-crisis-jóvenes. Un sistema radial que no aspira a la instauración de un posible canon, consensuando un muestrario que englobe al cine español que ha mirado a la crisis, más que como norma generalizada, como grupo de títulos relevantes. Relatos con capacidad de proveer modelos e ideas, facultar conceptos cinematográficos y sociológicos, propagar el legado cultural y sistematizar el pasado reciente. Dado que la selección y jerarquización de filmes puede ser hecha por un grupo concreto en un determinado momento histórico, el muestrario resulta un objeto cambiante, susceptible a transformaciones tanto en los criterios que lo definen como en los de la colectividad que se identifica en ellos. No hay un sólo patrón a seguir en principio, sino muchos, configurado desde diversos puntos de vistas que pueden ser sociológicos, estéticos, críticos, técnicos, etc. El nuestro ha sido el de las narrativas de la crisis, dígame, cómo se ha acercado, de qué modos se ha expuesto la reciente crisis socioeconómica española y en qué medida ello está amparado por unos antecedentes históricos que el cine español ha visualizado, creando un nexo que posibilite conexiones temáticas de parecida índole.

La inclusión de *Selfie* (Víctor García León, 2017), pese a ser una producción posterior a nuestro marco temporal, responde a dos cuestiones que creemos destacables. Por un lado, su capacidad para aunar varios de los temas y características rastreadas en la selección crítica de títulos de la crisis propuesta, incluyendo una atipicidad como es la presencia, aunque sea indirecta, de figuras políticas, comúnmente desclasadas por la lente en las narrativas cinematográficas de la crisis. Por otro, y más importante, *Selfie* es el puente, el punto de encuentro de esta primera década de representaciones en el largometraje de ficción español y las producciones similares a realizarse a partir de 2017. La antología crítica de títulos conformada da fe de una movilización en el cine de ficción, aún insuficiente, y todavía pendiente de ver qué más dará de sí.

Tras el visionado del material audiovisual se estructuró la información a partir de la conformación de fichas en las que, además de reflejar los tradicionales datos técnicos

y artísticos de cada película, se priorizó las temáticas específicas de la crisis abordadas por cada obra, así como el tipo de tratamiento de estas, creando varios subgrupos o sub-tipologías. Es importante señalar que la mayoría no se centran en un único aspecto de la crisis, sino que aun profundizando en uno de ellos, se tocan otros que van complementando una visión más compleja. Tal es el caso de *Hermosa juventud* y *Magical Girl*. Ello amplió la catalogación y posterior escritura a la hora de ubicar las realizaciones cinematográficas en determinadas temáticas o abordajes. Por eso algunas aparecen en varias de las categorías, pese a que como toma de decisión metodológica fuesen ubicadas a partir del elemento desencadenante rector, dígase el desempleo, la carencia de vivienda, la dislocación psíquica, etc.

La asistencia sistemática a las Muestras, Ciclos de Cine o presentaciones especiales, han sido el mecanismo idóneo de acceso a estas realizaciones. Completado con reiteradas visitas a la Filmoteca de Madrid, tanto a su biblioteca como a sus proyecciones, y a las del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. También destacamos la visita, en función del arqueo bibliográfico, al Centre de Documentació i Debat del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), la Filmoteca de Catalunya y al CGAI-Filmoteca de Galicia. Así como las bibliotecas de la facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense, la Biblioteca María Moliner, de la Universidad de Zaragoza, y el archivo personal del director Jaime Rosales. Complementariamente accedimos, mediante una estancia de investigación en Cuba, a los archivos de la EICTV, para trabajar con materiales filmicos (de Jaime Rosales y otros autores españoles egresados de la institución) y hemerográficos, esencialmente en las publicaciones *Miradas*, *El ojo y la oreja* y *Enfoco*.

El acceso a los trabajos en soporte DVD ha sido un problema a tener en cuenta que va *in crescendo*. Por desgracia, la política de la mayoría de las distribuidoras nacionales sufre de una cierta manquedad en la promoción del más reciente cine español, especialmente aquel catalogado fuera de los márgenes de la industria, pese a los loables intentos de compañías como *Cameo* o *A contracorriente*. La mayoría de estos autores y sus obras están inmersos en una invisibilidad promocional que lastra el acceso a esta producción más alternativa. El visionado a través de plataformas como *Filmin* fue decisivo en su acceso. Al elegir un tipo de cine no comercial, marcado por la lateralidad, estas exhibiciones más alternativas devienen prácticamente la única vía posible de acceso a dichas producciones pues la mayoría no llegan a gozar de una exhibición convencional. Debemos apuntalar que gracias a los premios recibidos por los dos casos de estudio, estas sí pudieron ser adquiridas y visionadas con facilidad.

Las fichas filmográficas fueron completadas a su vez con fichas bibliográficas a través de un arduo y espeso trabajo de recopilación, lectura y clasificación mediante el vaciado de información bibliográfica, hemerográfica y webgráfica de diversa índole, tanto, fundamentalmente, de análisis o crítica cinematográfica, como la referida a las restantes disciplinas ya mencionadas. En la mayoría de las ocasiones se apeló a una



fusión de ambas en aras de poder conjugar las visiones de dichos enfoques, de filiación diversa, con los temas tratados por los filmes que nos ocupan, así como los que integran el repertorio mencionado. De este modo, las fichas adquirieron autonomía propia, condensando y sirviendo de primer acercamiento multidisciplinar y transversal en el abordaje final de nuestra tesis.

Como parte de dicho arqueo se prestó especial atención a las fuentes hemerográficas, sobre todo aquellas que van recogiendo nuevas producciones fílmicas y recientes acontecimiento políticos y económicos, con hincapié en escritos académicos y publicaciones especializadas, sin ignorar la información contenida en aquellas de corte más informativo y crítico, incluso la de medios y prensa generalista, marcadas por su inmediatez. Las fuentes periodísticas también se emplearon para determinar de qué modo se ha venido construyendo a través de dichos relatos mediáticos el macrorrelato de la crisis, dígame poseer una idea del contexto trabajado y contrastar dicha construcción con otros materiales académicos e informes. Debemos tener en cuenta que la crisis es también una construcción narrativa. Contiene elementos de objetividad y a su vez está trufada de modo constante por la percepción subjetiva del imaginario social.

Junto a la conformación de una guía de análisis fílmico y de un repertorio de filmes devenidos muestra representativa de las narrativas cinematográficas de la crisis, así como de las fichas, elaboramos cronologías de las crisis socioeconómicas más importantes en el siglo XX y el actual, norteamericanas y españolas, en aras de una mayor precisión y seguimiento de dichos acontecimientos, haciendo hincapié en los datos económicos. A su vez, confeccionamos un ‘abecedario’, y una ‘mapoteca’, como guía de las categorías, los síndromes y las tribus juveniles, que estructuran y contribuyen a comprender comportamientos y respuestas ante su aquí y ahora. Su aparición en la bibliografía académica se encuentra fragmentada y dispersa. La mayoría centra su atención en la relevancia de la tecnología o los cambios temporales, con menor incidencia en aquellas generaciones y síndromes aplicables a los procesos de crisis (Ninis, Sisis, Generación perdida, JASP, etc.). Esta elaboración nos permitió ver la complejidad a la hora de entrever su presencia y funcionamiento en los discursos fílmicos, donde se pueden llegar a aparecer varias tipologías, entrecruzarse y hasta superponerse.

Las entrevistas realizadas fungieron como clarificación del objeto estudiado así como la identificación de determinados aspectos extra cinematográficos. Con un listado inicial demasiado ambicioso, decidimos centrarnos en aquellos interlocutores que pudiesen aportar nuevos ángulos al fenómeno estudiado que no hubiesen sido ya develados en anteriores encuentros con otros profesionales. Primó la entrevista presencial, y los conversatorios informales, y en menor medida la comunicación *online*. Debido a ello, si tuviésemos que mencionar un contratiempo, de modo paradójico, es el de la extensión en la posterior transcripción. Las dos más significativas, a Jaime

Rosales<sup>68</sup> y a la psicóloga Inmaculada Jáuregui Balenciaga,<sup>69</sup> tuvieron una duración de más de dos horas. Por ello, decidimos anexar sus fragmentos más vinculantes a nuestro estudio.

Todas las entrevistas y encuentros responden a la tipología de entrevista mixta, bien individual, bien en grupo ocasionalmente (reunión con parte del equipo técnico de *Hermosa juventud*). Solo en la efectuada vía correo electrónico al especialista y promotor de videojuegos Álvaro Quiroga Pagan, apelamos a la estructurada.<sup>70</sup> En el caso del director Jaime Rosales, la estructuramos en dos bloques: 1) preguntas generales, sobre cine español, su poética autoral, etc., 2) interrogantes específicas sobre su película a desmontar, incidiendo en su relación con la crisis socioeconómica. Respecto a la visión que defendemos sobre estados psicopáticos y de desorden psíquico desatados en tiempos de desestabilización socioeconómica y política, necesitábamos la visión de un especialista en la materia que pudiese encausar aún más nuestra percepción y aplicarla al filme en cuestión. Ello se logró en el encuentro con la Dra. Inmaculada Jáuregui Balenciaga. Debemos confesar que el proceso de edición final fue muy complejo debido a que pocas veces encontramos análisis tan certeros y osados sobre cine provenientes de un especialista en psicología clínica y del arte. Un aspecto a destacar es que una vez realizada esta entrevista nos percatamos que ya no era necesario intentar nuevamente un encuentro con el director Carlos Vermut, pues nuestro interés para con su filme versa sobre esas relaciones psicológicas de disyunción entre individuo y sociedad.

Una vez finalizado el trabajo de elaboración y análisis previos, nos focalizamos en la escritura de la tesis doctoral. Hemos tomado varias decisiones al respecto que competen a la confección y delimitación por capítulos, los sistemas de citación, así como la inclusión de fotogramas y otros elementos de apoyatura en aras de la concreción de los objetivos trazados. Nos hemos regido por los parámetros marcados de la revista *Artigrama*, publicación especializada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, a modo de reescritura del sistema ISO, lo que posibilita el acceso, manejo y contraste cercano de referencias, bibliografías, aclaraciones y posibles desarrollos argumentales sin que se fracture el *continuum* del mismo.

Por la propia naturaleza del análisis de la imagen de esta investigación, donde conviven tanto fotogramas como imágenes provenientes de otros textos visuales (cómic, carteles de cine, fotos de *pressbook*, fotografías de mangas, de obras plásticas, etc.), optamos por desechar la referencia de minutaje por la de la de numeración de

<sup>68</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales*, (El Camarote, Madrid, 18-X-2017), Material inédito, modalidad presencial, 2:27:15.

<sup>69</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl. Entrevista a Inmaculada Jáuregui Balenciaga*, (Despacho de Psicología y Psicoterapia, Las Palmas de Gran Canaria, 13-XI-2017), Material inédito, Modalidad presencial, 2017, 1:50:09.

<sup>70</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Entrevista a Álvaro Quiroga Pagan*, (Madrid-Melilla, 17-XII-2017), Modalidad online, material inédito.

figuras, con el acompañamiento explicativo de la misma. De esta forma dotamos a los dos casos de estudio de una homogeneidad que posibilita una lectura más fluida, y más allá de sus particularidades, marcar estrategias metodológicas iguales también para ambas. No compartimos por esta vez la tradicional sobriedad descriptiva en los pies de los fotogramas e imágenes seleccionadas. Optamos porque estos, a modo de correlato analítico, funjan como parte del desmontaje del texto filmico. Si en algunos prima el minimalismo enunciativo, como emplea comúnmente la tradición, sin que sea impositivo, ello responde a un inmediato desglose de dicha imagen(es) y/o fotograma(s).

Estructuramos nuestra tesis doctoral en cinco capítulos que funcionan de forma poliédrica, en diálogo perenne entre ellos, y que, sobre todo, abordan el estudio desde diferentes puntos de vista y disciplinas. El primer capítulo, se centra en la concepción del cine como documento histórico, especialmente de autor, desde su representación de los hechos partiendo de su propia naturaleza filmica, enfatizando el marco histórico-sociológico como contexto en el que se desarrollarán las herramientas discursivas a abordar. Para ello tomamos en cuenta la estrecha relación entre cine de autor y el compromiso del artista consigo mismo y su momento histórico a través de su creación. El segundo, de claras referencias histórico-económicas, discursa sobre la conexión de la crisis española con las acontecidas internacionalmente como antecedente o de forma paralela. Para ello, develamos sus elementos tipificadores así como sus consecuencias en la población, desde las más visibles, algunas bajo nuevas nomenclaturas como las del precariado, a las más difícilmente reconocibles y admitidas, como las disfunciones psíquicas, con especial foco en el colectivo de los jóvenes contemporáneos, a quien le dedicamos el último apartado. El tercero es un recorrido temático por el cine español reciente centrado en la aparición, no siempre nítida, de aquellos componentes de la actual crisis que tienen su correlato, de forma intermitente, con el pasado, demostrando, desde lo cinematográfico, que esta no es más que una nueva mutación de una inestabilidad que se manifiesta perenne y que el cine no siempre ha podido reflejar ni cuestionar de manera satisfactoria en su imaginario, especialmente en relación a los jóvenes. El cuarto y quinto capítulo están dedicados al análisis en profundidad de los dos casos de estudio, *Magical Girl* y *Hermosa juventud*, respectivamente. Su desmiembre, desde la perspectiva multidisciplinar propuesta, y tomando como guía la metodología para el análisis filmico, da cuenta de cómo cada texto cinematográfico edifica un relato ficcional de la crisis que, desde diferentes modalidades de construcción narrativa y visual, revela los duros e inestables tiempos por los que transita España, y qué rol ocupa el sujeto dentro de ellos, en clara sintonía de disfunción con su contexto.

Hemos optado por no incluir otros aspectos de la cinematografía de la crisis que quedan abiertos para el futuro desarrollo de esta investigación, especialmente el tratamiento de la misma desde los sistemas de producción, promoción y distribución, que afectan a la concreción de la obra. Centrado en la crisis como relato, queda pendiente de desarrollo futuro dos elementos mencionados en nuestro trabajo pero que

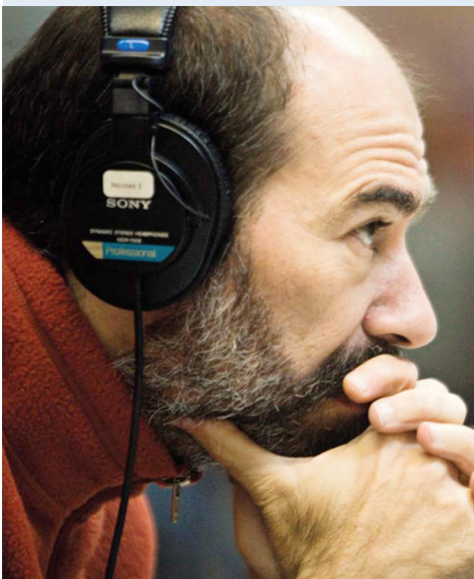
se extralimitan de nuestros objetivos. Nos referimos a la pertinencia de un estudio de recepción que de fe de sí la obra, ya sea *Hermosa juventud* y *Magical Girl*, o bien otras de las aquí contenidas, adquiere significado y trascendencia real en el imaginario colectivo a partir de la activación de sus receptores, convirtiéndose en lo que Marc Ferro ha denominado cine como agente de la historia. Contra ello atenta su estreno ‘tardío’ en proporción al momento más álgido de los sucesos narrados. Por ejemplo, *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015) y *Cerca de tu casa* respecto a la lucha contra los desahucios —aunque a día de hoy continúan, y no en pequeñas dosis, por lo que mantiene gran relevancia—. El espacio de exhibición también está altamente relacionado a su posible impacto social. Varios de estos materiales se inscriben en un modelo donde prima la presentación en pequeñas salas de cine, de arte o filmotecas, incluso el espacio museístico, y con una durabilidad en cartelera menor.

De igual modo sería provechoso aplicar esta metodología de análisis fílmico a una parte importante del repertorio que hemos constituido, filmes que en su gran mayoría gozan de la misma pluralidad temática en el abordaje de la crisis, objetivo de un futuro inmediato. Pensamos igualmente seguir trabajando con materiales de otros géneros (documentales y cine experimental) y sobre todo ampliar la cronología, pues a día de hoy la crisis sigue siendo tema de construcción audiovisual. Pero estas son otras múltiples aristas a explorar al macrotema de las narrativas audiovisuales de la recesión, en la que nuestra investigación se erige como modesto punto de partida.

## CAPÍTULO I

---

# La singularidad individualizada frente a su contexto



No existe fenómeno aislado.  
(Karl Marx)



## 1.1. El autor y su obra como espejo de la realidad: La individualidad del discurso intimista y la representación del contexto social

### El autor en el cine. De la corrección política al estilo

La génesis del término cine de autor se ubica en la política de autor o su variante plural, política de autores (como una traducción literal de *politique des auteurs*), utilizada para designar la corriente analítica que dominó el panorama de los debates estéticos durante la segunda mitad de los años 50 en la Francia de la posguerra. La Europa martirizada por la Segunda Guerra Mundial asume la tarea de ordenar su registro civilizatorio desde una enunciación estética íntima alejada de la parafernalia industrial del cine norteamericano, aunque sin desdeñarlo el todo.

En 1948, Alexander Astruc acabaría anticipando las bazas estéticas, por tanto filosóficas, de lo que finalmente resultaría el cine de autor. Lo planteado luego por la revista *Cahiers du cinéma* está precedido por los postulados de Astruc, en el que se caracteriza la cámara como el instrumento con el cual escribir y dotar de sentido al filme sin necesidad de ceñirlo a ciertas ideas preconcebidas. De esta manera se legitimaba un tipo de película autoral, consecuentemente estilística, donde el director escribirá el guion y utilizará la cámara de un modo personal.<sup>1</sup>

Sería Truffaut, con su artículo *Una cierta tendencia del cine francés* (1954),<sup>2</sup> quien sentaría las bases para considerar la producción cinematográfica como el resultado de un autor concreto y único, en este caso el director. Lo curioso es que la aventura fílmica por venir no dimana de un manifiesto estético sino más bien de un posicionamiento generacional y gremial por parte de los críticos de cine:<sup>3</sup> aprovechar la coyuntura y el desorden estético reinante para imponer el debate público del cual derivaría la enunciación e implementación teórica del cine de autor, adscrita a los principios del movimiento estético que preconizaban, fue el gran aporte del grupo de jóvenes críticos y luego de directores de cine.

André Bazin, uno de los fundadores de *Cahiers du cinéma*, es el pensador y teórico que vindica no sólo las hipótesis en juego, sino también a los críticos/cineastas emergentes. Él retoma el enfoque de Truffaut para centrarse en la relación entre el autor y el tema. Además incluye otros dos aspectos: el contexto de realización del filme y la

---

<sup>1</sup> ASTRUC, A., “Nacimiento de una nueva vanguardia: la «cámara-stylo»”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 190-194.

<sup>2</sup> TRUFFAUT, F., “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du cinéma*, 31, 1954, pp. 15-29.

<sup>3</sup> “En un momento histórico en el que la crítica de cine tenía cierto poder, era preciso que dicha crítica combativa pudiera llegar a tener cierta incidencia política para poder consolidar un modelo de cine más joven. El modelo académico resultaba excesivamente pesado por sus restricciones sindicales y su fijación a modelos industriales”. QUINTANA, Á., “La querrela entre clásicos y modernos y el fantasma de la tradición de la *qualité*”, *Nosferatu. Revista de cine*, 48-49, 2005, pp. 117-123, espec. p. 121.

relación del espectador con la propuesta cinematográfica. Se homologan así, hasta su disolución definitiva, las figuras del autor y el director de cine. *Cahiers du cinema* marcaba la génesis de la dicotomía entre el cine de autor y el cine industrial. Es Bazin el que lo sistematiza desde la praxis de la crítica y la teoría del cine. Incluso diserta sobre el valor del estilo cinematográfico, refiriéndose al Neorrealismo italiano: “El estilo se convierte en la dinámica interna del relato, viene a ser casi como la energía con relación a la materia (...); es él quien dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración”.<sup>4</sup>

Ahí radica el gran aporte de la filmografía italiana: en el comprometimiento y hallazgo estilístico de los directores del cine neorrealista, desde un estoicismo estético y ético, colindante con la frugalidad económica, pero sobre todo con los escasos o nulos niveles de idealización de la dura realidad social de la posguerra. La incorporación de la noción de estilo cual uno de los imperativos que definen al cine de autor desde la teoría del arte es ineludible. Es la condición indispensable pero solapada que define y diferencia al cine de autor en cualquier caso: la primacía de una poética personal en detrimento de la asunción de cualquier tipo de gramática industrial. Por supuesto, la noción de estilo resulta escurridiza aunque es posible asumirla como el “modo particular y especial del autor, que imprime a sus obras un carácter personal”.<sup>5</sup>

Según otros expertos consultados, entre los que destaca el norteamericano Bill Nichols, estilo es el modo en que un creador proyecta su imaginario o visión muy personal del mundo y la realidad. Tal y como lo plantea Nichols,<sup>6</sup> el estilo puede llegar a sustentar el despliegue dramático y narrativo de la trama hasta construir una historia. Pero Nichols va más allá, llegando a concluir que el estilo y la retórica corresponden, cada cual por su lado, a los vértices del proceso de la comunicación autor-espectador: “El estilo como visión personal tiene que ver con el autor, el estilo como retórica tiene que ver con el público”.<sup>7</sup> Tal idea parte de ver en la retórica el vehículo idóneo a través del cual el autor buscará transmitir su punto de vista al público, quizá por medio de sofisticadas técnicas audiovisuales, o apelando a la lógica y el sentido común, ya sea para enfatizar en el efecto emocional, tal vez intensificando la interpelación intelectual.

David Bordwell, por su parte, teoriza que el argumento y el estilo constituyen los pilares de la narración audiovisual. Así, mientras el argumento modela el filme a partir de su condicionamiento dramático, el estilo, que podría definirse como el uso intencionado y sintomático de los instrumentos cinematográficos, contribuye a modular el discurso fílmico en términos y tiempos esencialmente técnicos, lo que no impide ver

<sup>4</sup> BAZIN, A., “Una estética de la realidad: El neorrealismo”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos...*, op. cit., pp. 58-67, espec. pp. 58-59.

<sup>5</sup> SANTOVENIA, R., *Diccionario de cine*, La Habana, Arte y Literatura, 2006, p. 87.

<sup>6</sup> NICHOLS, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 53.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 181.



que “el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador”.<sup>8</sup> Es una tendencia analítica a partir de la cual el ejercicio crítico asumió una función mucho más activa y política.

En la década de los 60 del siglo pasado, Andrew Sarris publicaba sus postulados sobre una historia del cine que atendía más a los directores que a los períodos, denominándola *Teoría del auteur*. “Su ensayo «Notes on The Auteur Theory in 1962» exhortaba al crítico a unirse no solo al cine de director sino a la explicación o búsqueda del «significado interior»”.<sup>9</sup> Los principios de Sarris se pueden resumir en tres.<sup>10</sup> En primer lugar, refieren que el director se implica en la totalidad de la película de tal forma que se le considera el autor indiscutible del filme. Un segundo aspecto radica en que el guion de la película debe ser obra del director que así conocerá desde la génesis la historia a contar. Por último, las películas de un mismo director deben reunir una serie de características comunes en cuanto a técnica narrativa y estilo visual. Este rasgo valida la existencia de una unidad interna y recurrente que evidencien el sello distinguible del autor cinematográfico.<sup>11</sup>

Posteriormente Bordwell y Thompson<sup>12</sup> superan la mera definición del director/autor como individuo para contextualizar como tal a un grupo de películas homogeneizadas por marcas recurrentes que exhiben, desde lo temático o lo formal, una determinada coherencia interna. Este cambio es sustancial en tanto el peso de lo autoral se deposita ante todo en la obra filmada y su capacidad de desvelar una identidad. Distinguen tres significados en la autoría del cine que no se contraponen a los esgrimidos por Sarris.<sup>13</sup> En primer lugar, conciben al autor como un colaborador más en la producción. Dígase, el director en cuanto coordinador del conjunto de procesos que tienen lugar para la creación del filme. En segundo lugar, abordan al autor como personalidad que deja su sello incluso en las obras más estandarizadas. Y el tercer elemento se refiere al autor como el grupo de películas identificables por la firma de un director.

---

<sup>8</sup> BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción...*, op. cit., p. 53.

<sup>9</sup> BORDWELL, D., *El significado del filme...*, op. cit., p. 68.

<sup>10</sup> FRÍAS, M., “¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989)”, en Sanderson, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005, pp. 55-71, espec. p. 57: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematografica-0/>, (fecha de consulta 25-I-2018).

<sup>11</sup> Es válido señalar que aunque las aproximaciones teóricas a este tipo de cine se inician en la segunda mitad del siglo XX, para referir sobre todo la obra de algunos directores, no quiere decir que con anterioridad no existieran autores que perfectamente podrían acogerse por decreto a dicha definición. Directores del cine como Griffith, Eisenstein, Dreyer u Ozu, entre otros, podrían catalogarse como autores cinematográficos totales, debido a que poseían una poética autoral definida, por demás inconfundible.

<sup>12</sup> BORDWELL, D., y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico...*, op. cit.

<sup>13</sup> BORDWELL, D., STAIGER, J., y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 326.

Los postulados del cine moderno y la conceptualización del cine de autor guardan una estrecha relación con los “nuevos cines” y las vanguardias cinematográficas mundiales. En general, los “nuevos cines” tienen en común no solo el contexto histórico propicio, sino su proyección revulsiva en términos estéticos, éticos, incluso ideológicos. Sánchez Noriega señala una sucesión de características específicas que homogenizarían el movimiento, que encontraría en la nueva ola francesa el patrón primigenio a imitar.<sup>14</sup> Destaca la relacionada con la reivindicación del autor a partir de que consideran mucho más relevante la puesta en escena y el empleo de la cámara como medio de expresión audiovisual.

Una de las primeras polémicas en torno al tema sería la contraposición a la teoría de autor de Sarris esgrimida por Pauline Kael, crítica de la revista *New Yorker*, para quien el director no representa la cabeza pensante del cine y en su lugar concibe al filme como el fruto de la artesanía creativa de un equipo multidisciplinario altamente profesional. Una postura teórica que concibe el accionar cinematográfico como el resultado de una producción conjunta donde resaltan, en especial, los roles del guionista y el productor. Sin embargo, disímiles criterios rebaten el enfoque que encarna en el guionista la figura del autor. Una muestra de tal oposición son Mitry y V.F. Perkins, quienes, según Joaquín López, sostienen que el guionista no puede ser el autor del filme debido a que el sentido de la película, desde el guion previo, se expresa de una forma cambiante, expresa e indirecta. Además, el guion sufre múltiples variaciones y es determinante la puesta en escena.<sup>15</sup>

Otras teorías como las abordadas desde el Post-estructuralismo y los *Cultural Studies*, trasladan la atención del autor hacia los componentes del contexto de recepción social, en el que, tal y como ocurre siempre con el filme, el entorno cultural, estético, histórico, ideológico, será determinante en el significado adjudicado al producto cinematográfico. Sobre el tema, Peter Wollen introduce y enfatiza más en la figura del espectador, que es en definitiva quien tiene la responsabilidad de “trabajar en la lectura del texto”.<sup>16</sup> La recepción del mensaje y la construcción de sentidos posibles por parte del público serán los factores dominantes en la asignación de la noción de autoría a un largometraje. A partir de la movilización de la atención hacia el receptor del mensaje se vislumbra otro de los enfoques que se oponen a la autoría en el cine. El filme se concibe como un entramado de significados en el que el director apenas representa una presencia ínfima. Como señala el semiólogo Roland Barthes, surge así un texto de múltiples significantes:

<sup>14</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad de masas en la opulencia informativa*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 415.

<sup>15</sup> LÓPEZ, J., *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles*, Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p.13.

<sup>16</sup> WOLLEN, P., “The Auteur Theory”, en Braudy, L. & Cohen, M. (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 519-535, p. 533.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.<sup>17</sup>

Esta idea desplaza al director que, al no ser ya el dueño de su obra, transfiere al receptor la autoría y las interpretaciones ante el texto, condicionadas ahora por sus experiencias, que determinarán el sentido final del mensaje emitido. Precisamente que una obra tenga un número indeterminado o infinito de receptores e interpretaciones posibles conlleva a que Barthes contemple la muerte metafórica del autor: “Siempre ha sido así (...): en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real (...), se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”.<sup>18</sup> Será la declaración simbólica de muerte del autor el hecho que abrirá paso a los estudios de recepción. A partir de ese momento se otorgaría mayor relevancia a otros elementos del entramado cinematográfico, destacando al público como el elemento determinante en el estatus a ocupar por un filme.

Pese a la resistencia de algunas escuelas académicas, la teoría del autor en el cine ha trascendido hasta alcanzar la producción teórica contemporánea, centrada en la estética. Según Román Gubern, hoy existe un cine *centrípeto* (estandarizado o uniforme, bajo el imperio de un canon global dominante) al que se enfrenta un cine *centrífugo* (autoral y diverso),<sup>19</sup> razón por la que en la actualidad ganan espacio producciones regidas por el modelado autoral.

Dentro de un cine *centrípeto* autoral, sometido a las convenciones comerciales, especialmente las norteamericanas, ha surgido una generación de jóvenes cineastas españoles cuyo estilema se reconocen más en realizaciones y autores canonizados bajo postulados más asequibles para el gran público como Juan Antonio Bayona, *Un monstruo viene a verme* (2016); Jaume Collet-Serra, *La huérfana* (2009); Luis Berdejo, *La otra hija* (2009) y el director de *Concursante* (2007), Rodrigo Cortés, pero que luego ha desarrollado su carrera bajo parámetros hollywoodenses como en su trabajo *Luces rojas* (2012). De hecho, a varias de estas producciones y creadores, se les ha denominado *Spanish Movies*, o cine español en inglés, asumiendo la cultura popular anglosajona como propia, dejando a un lado, al menos de modo evidente, los referentes del cine europeo e incluso del español. Un ejemplo que cabalga entre ambas tipologías de cine puede encontrarse en Álex de la Iglesia, quien intenta crear un sello autoral

---

<sup>17</sup> BARTHES, R., *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 69.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 3-4.

<sup>19</sup> GUBERN, R., “Prólogo”, en Sanderson, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005, pp. 15-19, espec. p. 19.

dentro de historias deudoras de la tradición sainetesca española, que encajan dentro del cine popular.<sup>20</sup>

Dentro de un cine centrífugo, circunscribiéndolo a las más jóvenes generaciones de cineastas españoles, es difícil definir sellos autorales en creadores que todavía poseen una filmografía corta, como sucede con las óperas primas nacionales como *Techo y comida*, de Juan Miguel del Castillo; *El futuro*; o *Un otoño sin Berlín* (2015), de Lara Izaguirre. De una escritura personal más madura, con elementos definidores de una poética discursiva, aparecen nombres como el de Albert Serra (*Historia de mi muerte*, 2013), Lois Patiño (*Costa da Morte*, 2013), una de las figuras claves del Novo Cinema Galego, o cuya exhibición padece de los criterios restrictivos del sector respecto a este tipo de relatos.

Independientemente de las polémicas y las divergencias de criterios nuestra investigación se adscribe a los autores que validan la existencia del cine de autor que, merece ser valorado y legitimado. No quiere esto decir que todos los directores lleguen a catalogarse como autores, pero sí reconocemos la existencia de una producción fílmica unitaria y homogenizada por determinados rasgos estéticos, estructuras narrativas o percepciones de fenómenos sociales que evidencian la presencia autoral.

El cine de autor evoluciona y prospera. Si bien las plataformas de producción y descarga de contenidos audiovisuales en línea atentan contra lo que Enrique Barberá denomina el cine culto, un panorama ante el cual “el cine de autor actual (...), deambula como un zombi por las salas pequeñas de toda Europa, en una especie de olvido merecido del público y con claros síntomas de cansancio”,<sup>21</sup> cierto es que la situación al respecto no es tan dramática como señala, quizás porque los horizontes estéticos e ideológicos del cine contemporáneo de autor, son rebasados por prácticas creativas y estilísticas comprometidas con el cambio, la crítica social y la experimentación estética.

Disentimos con Barberá, legitimando su valía ante la construcción del aquí y ahora al que pertenecen. Sería válido preguntarse hasta qué punto el autor, y en especial su obra cinematográfica, reflejan la realidad que los circunda y su nivel de compromiso con la misma. Una realidad que no debe necesariamente estar expuesta desde lo explícito, el espíritu de crítica social autoral no ha mermado, ni mucho desaparecido. Pasan por otros modos de representación. Nuestra percepción, entonces, se aleja tanto de quienes deslegitiman al autor, como de aquellos que abandonan su hacer como vía posible para comprender un discurso y un entorno, incluso como quienes lo tildan de retroceder ante su época y los requerimientos de esta.

---

<sup>20</sup> IGLESIAS, E., “¿Cine español en inglés? Spanish Movies”, *¿A qué llamamos cine español?*, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial 13, 58, III, 2017, pp. 12-13.

<sup>21</sup> BARBERÁ, E., “El declive del cine de autor”, *fric*, 17, 2008, pp. 83-85, espec. p. 83.

La apreciación de un cine centrípeto donde el cine autoral cobra cada vez más fuerza, se asienta cómodamente en nuestra visión de un arte en sintonía con su época, edificado por un agente social, el autor, a veces también político. Este da fe de su época, como demuestran aquellas obras y creadores que conforman lo que se ha dado en llamar el ‘otro’ cine español. Su diversidad recoge las constantes de un momento disruptivo, de insatisfacción e indignación, a una generación de sueños rotos, visualizando el desamparo existencial (Jonás Trueba, Fernando Franco, Sergi Pérez) pero también económico y político en la pantalla (Mercedes Álvarez, Arantxa Echevarría, colectivo *Los Hijos*). En consecuencia, es posible concluir que el cine de autor, más que una estética, es la sublimación fílmica de un posicionamiento estilístico y ético ante la convivencia en sociedad, expresión de una consciencia cívica que deviene paradigma político apropiado a conciencia con tal de propiciar los cambios: la revolución del pensamiento y la subversión del ordenamiento simbólico regente.

### **El artista comprometido. Un personaje político**

Las concepciones en torno al compromiso social y político han sido abordadas a lo largo de la Historia del Arte y el pensamiento desde diversas posturas muchas veces contradictorias. Las primeras alusiones al respecto se remontan al instante en que se sugiere la autonomía aparential del arte desde la especulación estética. A partir de las disyuntivas que comienzan a derivar de la relación entre la autonomía y el compromiso social del arte, así como de las maneras en que se complementan o niegan, Horst Bredekamp llega a caracterizar el arte ascético y religioso como la “forma previa de la «toma de partido»”, considerando “su denuncia artística del poder aurático, la tendencia hacia la recepción masiva (...) y su desinterés por los encantos estéticos en favor de la claridad didáctico-política”.<sup>22</sup>

Bürger sostiene que Bredekamp ha confirmado, de modo involuntario, la interpretación de que el arte comprometido no es arte “auténtico”.<sup>23</sup> A tono con esta postura encontramos los presupuestos de Adorno, quien entra en contradicción con lo planteado por Bertold Brecht, quien apostaba por el “compromiso político directo” y postulaba la idea de que el arte que fuese intervenido mutaba en propaganda política. Aseguraba: “el compromiso desemboca muchas veces en la repetición maquinal de lo que todos dicen o al menos latentemente a todos les gustaría oír”.<sup>24</sup>

A raíz de lo que propone Adorno es posible aseverar que el compromiso del arte conlleva a la pérdida de tal condición crítica, de la visión profunda que debe caracterizar

---

<sup>22</sup> BREDEKAMP, H., “Autonomie und Askese” (Autonomía y ascesis), en *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa), Francfort, Suhrkamp, 1972, (s. p.), citado en Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 89.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> SERT ARNÚS, G., *El concepto de autonomía del arte en TH. W. Adorno*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014, pp. 267-268.

la creación. Adorno enfatiza en la necesidad de que la obra de arte se escinda del tejido sistémico para que pueda devenir crítica social verdadera. Para ello es preciso potenciar su autonomía, hasta hacerla absoluta.<sup>25</sup> La no asunción de estas exigencias tornaría al arte en complaciente, un mero canal para la transmisión de las ideas o preceptos estandarizados en la sociedad, sin enjuiciarlos o valorarlos en profundidad. A la vez Adorno sostiene que mientras menos se compromete una obra más comprometida está, por lo que él apuesta por su “autonomía”, al entender que, al no representar la realidad empírica, constituyen un “ataque” contra ésta, como ocurre con la fantasía.<sup>26</sup>

También directamente relacionado con la escisión entre la autonomía aparental del arte y el compromiso social explícito, Ernst Jünger apunta que el compromiso del artista no existe porque la naturaleza de la creación es romper con los roles establecidos por la sociedad.<sup>27</sup> No obstante, Bürger insiste en aclarar, una vez más, que “la obra comprometida solo puede tener éxito cuando el mismo compromiso es el principio unificador que domina la obra incluso en su aspecto formal”.<sup>28</sup> En este caso específico la obra se organiza y orienta alrededor, y en pos, del compromiso, situación en la que, advierte Bürger, puede correr el riesgo de ser anulada por la institución arte. Estas creaciones se reencuentran con la praxis vital y por ende pierden su autonomía.

Por su lado, Sartre es partidario de un arte comprometido no con los regímenes dominantes, totalitarios, sino con la rebelión permanente, ubicando como esencia de la estética artística la aptitud anti burguesa. Para Sartre la creación debe representar una forma de cambiar el mundo teniendo en cuenta que el trabajo del artista no es ideológicamente inocuo o neutro, sino que se condiciona por circunstancias tanto materiales como ideológicas que lo definen: “Así soy responsable para mí mismo y para todos, y creo cierta imagen del hombre que yo elijo; eligiéndome, elijo al hombre”.<sup>29</sup> El compromiso del artista, del escritor, del intelectual, queda descrito no tanto como la participación cívica en la transformación política y social, sino más como un posicionamiento creativo personal, de naturaleza filosófica o existencial.

Sartre también advierte la farsa que supone despojar al arte de su carga de responsabilidad. Al asaltar en público a los defensores del carácter incontaminado y puritano del arte aclara:

<sup>25</sup> SIVAK, F. A., “La autonomía del Arte: Bürger y Adorno”, *Nuevos Sonidos*, (29-VII-2011): <http://saulmartin.blogspot.com.es/2011/07/la-autonomia-del-arte-burger-y-adorno.html>, (fecha de consulta: 25-I-2018).

<sup>26</sup> SERT ARNÚS, G., *El concepto de autonomía del arte...*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>27</sup> CUARTANGO, P. G., “Los intelectuales y el compromiso”, *El Mundo*, (Madrid, 02-VI-2015): <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/02/556cf596ca4741fa798b45b4.html>, (fecha de consulta: 10-II-2018).

<sup>28</sup> BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia...*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>29</sup> SARTRE, J. P., *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1973, p. 4: [http://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El\\_existencialismo\\_es\\_un\\_humanismo.pdf](http://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

Lo más consecuente hubiera sido apoyar su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores.<sup>30</sup>

Sartre establece así que el arte también es una de las formas en que se expresa la lucha de clases. Para él la consecución de la justicia social pasaría por asumir que: “Si se considera que los temas son problemas siempre planteados, solicitudes, esperas, se comprenderá que el arte nada pierda con el compromiso; por el contrario”.<sup>31</sup> Incluso va un paso más allá al describir no tanto la finalidad como la funcionalidad del arte:

No es un instrumento cuya existencia es manifiesta y cuyo fin es indeterminado: se nos presenta como una tarea que hay que cumplir y se coloca decididamente en el nivel del imperativo categórico. Pero, si lo abre, asumen la responsabilidad de acto. No porque se experimenta la libertad en el disfrute del libre funcionamiento subjetivo, sino en un acto creador reclamado por un imperativo. Este fin absoluto, este imperativo trascendente y, sin embargo, consentido, vuelto a tomar por propia cuenta por la libertad misma, es lo que se llama un valor. La obra de arte es valor porque es llamamiento.<sup>32</sup>

André Breton, por su lado, sostiene, de modo enfático, casi como una forma de denuncia: “¡En arte ninguna consigna jamás, suceda lo que suceda! Toda fórmula disciplinaria, todo compromiso, cuando es adoptado previamente, es una amenaza mortal para las inclinaciones artísticas”.<sup>33</sup> Breton identifica en el compromiso una amenaza real para las inquietudes artísticas y creativas personales, que pudieran incluso perder su espacio y convertirse en propaganda. Tal razonamiento permitiría detectar las contradicciones internas del discurso surrealista, del cual fue el máximo exponente e inspirador: “La acusación de irresponsabilidad política lanzada al surrealismo se apoya, generalmente, en la ideología mística del mismo”.<sup>34</sup> Tales desavenencias tenían que ver en lo fundamental con el carácter automatizado, espontáneo, concedido al ejercicio creativo, visto como una manifestación más metafórica o simbólica que explícita en lo político. Es uno de los puntos más atacados de la estética surrealista, por lo menos desde la perspectiva ideológica de la izquierda. En teoría, su carácter evasivo e irracional alejaba al surrealismo del compromiso impuesto por las circunstancias sociales predominantes entonces, en la cual el posicionamiento político no admitía ninguna duda, actitud que castraba la libertad individual del artista a la hora de gestar su obra.

---

<sup>30</sup> SARTRE, J. P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 56.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>33</sup> LOCKHART, W., “Sobre arte comprometido”, *Asir*, 14, III, 1950, pp. 5-9, espec. p. 6:

<http://anaforas.fic.edu.uy:8080/jspui/handle/123456789/4093?mode=full>, (fecha de consulta: 21-II-2018).

<sup>34</sup> NIETO YUSTA, C., “Una de las historias: el surrealismo”, en Aznar Almazán, Y., García Hernández, M. A., y Nieto Yusta, C., *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 239-290, p. 252.

Al respecto es necesario recordar la génesis del término propuesto por Emile Durkheim. En su obra *Las reglas del método sociológico* (1895) el autor presenta los hechos sociales como actos de conciencia pero también colectivos: “modos de actuar, de pensar y de sentirse exteriores al individuo y que están dotados de un poder de coacción en virtud de la cual se imponen”.<sup>35</sup> A partir de esta idea se podría asegurar que el compromiso político y social es el resultante de una apropiación colectiva, lo que lo dota de un carácter extrínseco, asimilado por las personas en su condición de ciudadanos con deberes y derechos no por ello menos condicionados en su modo de actuación por cierto tipo de coacción subjetiva.

Esta perspectiva del compromiso como hecho social conlleva a sostener que el compromiso es aquel en el que el autor toma conciencia del lugar que ocupa en la sociedad. El artista coloca su creación al servicio de una causa, sobre todo en tiempos de crisis, donde es necesario un agente transformador. En estos casos se denomina compromiso-acción,<sup>36</sup> separándolo de otros tipos de compromisos en el que el artista hace concesiones, o claudica.

Dentro de los autores y teóricos que se inclinan hacia este enfoque del compromiso-acción encontramos a Gramsci. Su interés estriba en dilucidar las relaciones que se establecen entre los intelectuales y los grupos sociales. Gramsci presenta a los intelectuales orgánicos, forma en que denomina a los intelectuales generados por las clases sociales a las que representan. A la par distingue entre intelectuales tradicionales y modernos. Los primeros son los que monopolizan los procesos mientras los segundos marchan a la par del proceso. Esta no resulta más que una distinción artificial y metodológica, estrictamente pragmática, pues “podría decirse que todos los hombres son intelectuales, pero que no todos tienen en la sociedad la función de intelectuales”.<sup>37</sup> Tomando como punto de partida tal diferenciación, Gramsci establece la función del intelectual:

El modo de ser del nuevo intelectual no puede consistir ya en la elocuencia, como motor externo y momentáneo de afectos y pasiones, sino en enlazarse activamente en la vida práctica como constructor, organizador y persuasor constante —pero no por orador— y, con todo, remontándose por encima del espíritu abstracto matemático; de la técnica-trabajo se llega a la técnica-ciencia y a la concepción humanista-histórica, sin la cual se es “especialista”, pero no se llega a ser “dirigente” (especialista + político).<sup>38</sup>

<sup>35</sup> DURKHEIM, E., “Las reglas del método sociológico”, en Giner, S., Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (eds.), *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 347-348, espec. p. 348.

<sup>36</sup> NAIDORF, J., MARTINETTO, A. B., STURNIOLO, S. A., y ARMELLA, J., “Reflexiones acerca del rol de los intelectuales en América Latina”, *Education Policy Analysis Archives/Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, Vol. 18, 25, 2010, pp. 1-40, espec. p. 3.

<sup>37</sup> GRAMSCI, A., *La formación de los intelectuales*, México D.F., Grijalbo, 1967, p. 26: <https://kmarx.files.wordpress.com/2012/09/gramsci-antonio-la-formacion3b3n-de-los-intelectuales.pdf>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 27.



Este enfoque nos presenta una nueva identidad del intelectual, no ya neutral sino participe de los diversos debates que se suscitan en una sociedad y en los que se imbrican elementos creativos pero también económicos y políticos, constituyendo un todo único inseparable. Según afirma el sociólogo Immanuel Wallerstein, los intelectuales deberían contribuir a “reducir la confusión, aún, y sobre todo, entre los activistas comprometidos con una transformación progresista”.<sup>39</sup> Por supuesto, la conversión de los intelectuales en la nueva élite intelectual de pretensiones hegemónicas tuvo que ver con determinadas circunstancias políticas y sociales favorables, que permitieron su ascenso y empoderamiento transitorio como clase pensante emergente:

(...) los políticos se interesaron en los intelectuales como fuerza política en acto y en potencia que influye en las opiniones, modos de ver, actitudes y acciones políticas ante todo de la intelectualidad, pero también de otras clases sociales que, de resultas de la elevación del nivel de instrucción, se hallaron en la esfera de influencia de los intelectuales. Después empezaron a interesarse en los intelectuales de manera cada vez más intensa los ideólogos de todas las tendencias y orientaciones, viendo en ellos un portador potencial de sus propias ideologías.<sup>40</sup>

No sucedió así de manera casual, sino porque concurrieron ciertos factores de dominación: “Las obras de los intelectuales, que antaño habían sido la base de su prestigio personal, o sea, las obras de literatos, pintores, directores de cine, etc., eran presentadas como prueba de la superioridad como régimen del sistema político en el que habían surgido, haciendo de ella un argumento en las polémicas ideológicas y las luchas políticas”.<sup>41</sup>

Otro autor que aborda el compromiso intelectual es Foucault, para quien el intelectual debe ofrecer las herramientas necesarias para comprender la realidad en estrecha relación con la lucha contra las formas de poder. Es por ello que plantea:

El problema político esencial para el intelectual no es criticar los contenidos ideológicos que estarían ligados a la ciencia, o de hacer de tal suerte que su práctica científica esté acompañada de una ideología justa. Es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es cambiar la conciencia de las gentes, sino el régimen político, económico, institucional de la producción de la verdad.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> NAIDORF, J., MARTINETTO, A. B., STURNIOLO, S. A., y ARMELLA, J., “Reflexiones acerca del rol de los intelectuales...”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> SZCZEPANSKI, J., “Los intelectuales”, en Navarro, D., *Denken Pensée Thought Myśl... E-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, Vol. 2, 26-50, La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, 2014, pp. 5-24, espec. p. 11.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>42</sup> FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 200.

El intelectual, desde tal perspectiva, no es vocero ni representante de movimiento alguno. Es quien debe argumentar las bases para enfrentar a los grandes núcleos de poder político. Es lo que también piensa Bourdieu, al establecer el lugar que ocupa el intelectual colectivo en los movimientos sociales contemporáneos:

El intelectual colectivo puede desempeñar un papel insustituible en la creación de las condiciones sociales de marco para una producción colectiva de utopías realistas. Puede, como partero, apoyar a grupos política y socialmente activos en sus esfuerzos por llegar a ser conscientes de qué son, qué pueden ser, qué deben hacer. Al enseñar a concebir los sucesos y campos de problemas aparentemente aislados y diversos como efectos de una misma causa (la política neoliberal), crea un nexo entre los concernidos en dominios sociales como la medicina, la educación, el servicio social y la justicia.<sup>43</sup>

Por ello se puede plantear que la autonomía y el compromiso se disputan la función social del arte al tiempo que se desmienten y niegan mutuamente. No obstante, el compromiso, entendido como la toma de partido por un ideal u otro, permanece latente en el individuo. Pero la disposición a asumir el desafío de posicionarse desde el punto de vista intelectual no garantiza el éxito en el empeño de modelar la consciencia colectiva desde un compromiso o entrega política que se construirá sobre una base ética altruista que: “Exige valor y, quizás, sacrificio, sin prometer otra recompensa que el sentimiento de que se ha cumplido el deber. No es, por lo tanto, una proposición pragmáticamente feliz, ni una particularmente tentadora, ni una a la que probablemente le den la bienvenida con los brazos abiertos como la solución largamente soñada (...)”.<sup>44</sup>

En el siglo XX los intelectuales reaccionan con un tono crítico de marcada responsabilidad, tanto social como política. Impulsados por el espíritu de denuncia y la mirada escrutadora, los intelectuales de izquierda se convierten en la parte acusadora respecto a determinadas situaciones de injusticia social. Se gesta así, desde la praxis política y social comprometida, el derrotero estético e ideológico de lo que autores como Solanas y Getino denominan *Hacia un tercer cine*, oponiéndolo de facto a la industria cinematográfica de Hollywood (primer cinema), e igualmente al cine de autor, realizado por los cineastas independientes, como expresión individual de su arte (segundo cinema). Este tercer cinema, desde su compromiso político y social, conllevaría a la descolonización cultural y despertaría la toma de conciencia política del pueblo, lo cual devendría en una transformación radical de la realidad social.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> BOURDIEU, P., “La Internacional de los Intelectuales: La ciencia como profesión, la política como compromiso: por una nueva división del trabajo político”, *Criterios*, 34, 2003, pp. 161-166, espec. p. 164.

<sup>44</sup> BAUMAN, Z., “Los intelectuales en el mundo posmoderno”, *Criterios*, 34, 2003, pp. 136-160, espec. p. 160.

<sup>45</sup> GETINO, O., y SOLANAS, F. E., “Hacia un tercer cine”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos...*, *op. cit.*, pp. 210-217.

Si tomamos en cuenta las consideraciones de Solanas y Getino encontramos al cine de autor y al comprometido en las antípodas, pero ¿necesariamente tiene el autor que contraponerse a la realización de un cine comprometido? ¿Acaso el compromiso personal con un movimiento o ideal de justicia social le resta valor a la creación artística? Como hemos analizado anteriormente el intelectual tiene la misión de entregar las herramientas para el cambio social y la oposición a los regímenes totalitarios. Es lo que nos permite afirmar que un autor cinematográfico también puede asumir el papel de un intelectual comprometido. Un botón de muestra lo constituye el compromiso cinematográfico en América Latina, representado por el *Cinema Novo* brasileño, que pretendía, según el crítico Román Gubern, convertir sus obras en “la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina”.<sup>46</sup> Este movimiento, catalogado como una de las expresiones más honestas de la coherencia intelectual del llamado Tercer Mundo, amplificada luego con la aparición del Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) estaba comprometido con las distintas izquierdas nacionales a partir de su punto de vista reivindicativo y crítico.<sup>47</sup>

Representa tan solo un ejemplo, pero varios han sido los cineastas comprometidos que han encontrado en la creación cinematográfica una vía para reflejar desde diversas ópticas la realidad social que los rodea. Tal es el caso de Fernando León de Aranoa con *Barrio*, *Princesas* o el más reciente *Política, manual de instrucciones* (2016), pues como expresara el realizador cubano Juan Carlos Tabío: “El cine es un arte comprometido, porque nos permite colocar en él la vida”.<sup>48</sup>

### **El cine como representación de la realidad social. Un simulacro sensorial**

La controversia de si los medios de comunicación construyen o reflejan la realidad social también condiciona un debate teórico del que no escapa el cine. La medida en que un filme pueda reflejar el entorno social en el que se desenvuelve su autor también es cuestionable. En tal sentido Ángel Quintana percibe el realismo “como una constante de los diferentes discursos artísticos en los que el referente se sitúa en el centro de una representación que pretende potenciar en el espectador la ilusión de realidad”.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> LÓPEZ, J., *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine postmoderno...*, op. cit., p. 30.

<sup>47</sup> Más que un movimiento cinematográfico regional, basado en la asunción de un manifiesto estético acorde, el Nuevo Cine Latinoamericano deriva de una coyuntura histórica donde la izquierda subcontinental asume el desafío y la responsabilidad de proponer una producción filmica comprometida con el cambio social urgente. Al apostar por la incorrección política y la imperfección visual, intentaban romper con los patrones y rutinas fabriles de la factoría estadounidense, para proponer en su lugar una filmografía de naturaleza reivindicativa.

<sup>48</sup> PAZ ERNAND, K., “El cine es un arte comprometido”, *La Jiribilla*, 696, IX, 2014: <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/8630/el-cine-es-un-arte-comprometido>, (fecha de consulta: 21-II-2018).

<sup>49</sup> QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 28.

Sobre el tópico, el teórico cultural Sigfried Kracauer asegura que las películas de una nación reflejan su idiosincrasia de forma más directa y explícita que otros medios artísticos. Por dos razones elementales. En primer lugar, porque en su realización trabajan un conjunto de especialistas y técnicos que aportan, desde cada una de sus áreas específicas, a lo que el director quiere conseguir. En segundo lugar, porque los filmes van dirigidos en lo fundamental a un público cómplice, conectado con el director de cine a través de ciertos vasos comunicantes de raíz emotiva, pero también intelectual, de códigos socioculturales compartidos que devienen patrimonio. El público heterogéneo que visiona este tipo de producciones busca verse reflejado en ellas. De ahí que este autor considere que “más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente”.<sup>50</sup>

Bazin incluso es partidario de que el cine reproduzca el mundo real en su expresión física y de sucesos. Tal postulado podría resumirse en dos líneas esenciales. Una que parte de que: “Más que una «influencia» es un acuerdo del cine con la literatura sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad”.<sup>51</sup> La segunda línea está enfocada en que “el cine tiene una vocación “ontológica” de reproducir lo real respetando al máximo esta característica esencial: el cine debe, pues, producir representaciones dotadas de la misma ‘ambigüedad’, por lo menos intentarlo”.<sup>52</sup>

En este caso Bazin expone la idea de que el cine debe representar de la forma más cercana posible la realidad que pretende abordar, incluyendo las diversas aristas de la misma. Según Eisenstein lo más valioso no es la realidad sino la interpretación que de ella se haga. Para el autor el cine “no tiene la obligación de reproducir “la realidad” sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico)”.<sup>53</sup> Estamos en presencia de un cine con una impronta dialéctica mucho más fuerte y evidente que supone, sino una relectura de la realidad al menos sí la aportación de nuevos puntos de vista para abordarla.

Al analizar estas posturas es evidente que el cine va más allá de la representación objetiva de un contexto dado, aun cuando se considere la cámara como un objeto, un instrumento de registro visual supuestamente neutral. Es preciso tomar en consideración otros aspectos que inciden en la producción cinematográfica, desde los componentes técnicos a los estéticos. Los tipos de montajes y planos, la iluminación, la música, los sonidos, su ubicación en los planos sonoros e incluso el tiempo de duración. La lente fílmica sobrepasa la observación ingenua del mundo visible que circunda al realizador

<sup>50</sup> KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 13.

<sup>51</sup> BAZIN, A., “Una estética de la realidad: El neorrealismo...”, *op. cit.*, p. 67.

<sup>52</sup> AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., y VERNET, M., *Estética del cine...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 81.

para devenir en una forma de conocer y acercarse más a esa realidad objetiva, al punto de convertirla en protagonista.

Los rasgos específicos del cine, su modo de representación, la utilización de las imágenes en movimiento, la recreación de los escenarios y sonidos, son algunos de los aspectos que conllevan a que el espectador se sienta parte de la escena representada, convirtiéndose en cómplice de lo narrado. A la imbricación del receptor con la historia Jean-Pierre Oudart lo define “efecto de lo real”, separado del “efecto de la realidad”.<sup>54</sup> Es preciso señalar que para Oudart el efecto de la realidad se deriva de la forma de representación del cine heredada de la pintura occidental, mientras que el efecto de lo real relaciona la manera en que el sujeto-espectador se inscribe en el sistema representativo como si formara parte del mismo.

Asumimos así que “el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter”.<sup>55</sup> Ángel Quintana plantea a su vez que “tomando como base el debate entre la reproducción de lo real y la construcción de la realidad”, nos acercamos al realismo no como una escuela cinematográfica, sino “como una constante de los diferentes discursos artísticos en los que el referente se sitúa en el centro de una representación que pretende potenciar en el espectador la ilusión de realidad”.<sup>56</sup> También distingue dos maneras de entender el realismo en el cine. El primero trata del realismo de la representación.

El origen del primer modelo se halla en el teatro aristotélico, que apuesta por introducir al espectador en un mundo verosímil (que no necesariamente realista), como hace el modelo clásico de Hollywood y por extensión de este, los modelos del cine popular de otros países. El realismo se sustenta en un pacto ficcional basado en lo formal y lo estético. El segundo tiene que ver con el realismo de lo representado. Funciona al servicio de una revalorización del mundo, convirtiendo el medio en un instrumento de interrogación de aquel. Considera que la cámara puede captar una realidad que es ambigua y que no posee ningún significado. Se trata, pues, de un realismo que no es sólo formal (estético), sino también ético.<sup>57</sup>

Al unísono el cine se convierte en una suerte de intérprete de las estructuras sociales, sometidas a una mirada mucho más escrutadora, pero también en registro o soporte de la historia en su acepción compleja. Es lo que el historiador y prestigioso crítico e investigador de cine Antoine de Baecque denomina la forma reveladora de la historia, por lo que se pregunta: “¿Están los caminos del conocimiento tan cerrados a

---

<sup>54</sup> OUDART, J. P., “La sutura”, *Banda Aparte*, 6, II, 1997, pp. 51-63.

<sup>55</sup> RUEDA, J. y CHICHARRO, M., “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”, *Ámbitos*, 11-12, 2014, pp. 427-450, espec. p. 429.

<sup>56</sup> QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible...*, *op. cit.*

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 106.

esta historia sensible cuyo objeto es el cine, superficie precisamente sensible, sobre la cual se escribió la historia del siglo XX?”.<sup>58</sup> La lente cinematográfica deviene estudio sociológico del contexto en el que se filma. De ahí que conciba al cine como un manifiesto del presente debido a su casi involuntario realismo. Pierre Sorlin, por su parte, sostiene que la representación del mundo a través de la pantalla no revela este tal cual es, en toda su “verdad”, sino que más bien el cine expresa una certeza previa, verificable. “La imagen lleva en sí una especie de evidencia, que hace las veces de prueba: es tranquilizador ver reforzado por ella lo que ya se sabía”.<sup>59</sup> En este sentido sentencia: “el filme (...) no convence porque “haga realidad”, porque reproduzca “la realidad” (...). El filme sólo persuade porque se conforma a un saber anterior, que en cierta forma viene a autentificar”.<sup>60</sup> Al mismo tiempo considera que “el filme pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...)”.<sup>61</sup> Encuentra por tanto en el cine una manera de acercarse a la construcción de la imagen de un hecho, en detrimento del análisis del hecho en sí.<sup>62</sup> Estas ideas permitirían plantear que el cine no es el reflejo fiel del objeto de representación que aborda sino que deviene mediador entre esa realidad material y quien la percibe. Esta visión del cine como reflejo no debe entenderse de modo peyorativo, donde la imagen ocuparía un valor secundario como complemento o añadidura. Solo que se hace vital puntualizar su capacidad de edificar un discurso portador de realidad, como elemento tributario de esta. Aun así, el cine logra en ocasiones trastocar el aparente orden prioritario de legitimación histórica de credibilidad, otorgándole a la imagen una primacía o ventaja. Ello entra en consonancia con la defensa de Ferro de la importancia de partir siempre de la imagen. Es un fenómeno que contempla complejísimo perspectivas de análisis en las que un factor determinante puede llegar al ser el género cinematográfico al que se adscribe el filme, sobre todo cuando se concibe desde la ciencia ficción y la fantasía.

Para algunos autores, nos referimos a los directores de cine, existirían múltiples realidades indivisibles, paralelas, virtuales, abordadas desde el cine.<sup>63</sup> Desde este

<sup>58</sup> ALBERA, F., AMY DE LA BRETÈQUE, F., LE FORESTIER, L. y LAGNY, M., “Dialogue avec Antoine De Baecque sur l’Histoire-caméra”, *1895*, 60, III, 2010, pp. 8-31, espec. p. 13: <http://journals.openedition.org/1895/pdf/3851>, (fecha de consulta: 22-II-2018). (Traducción y acotación de la Autora de la Tesis).

Les chemins de la connaissance sont-ils à ce point fermés à cette histoire sensible dont l’objet est le cinéma, surface sensible précisément, sur laquelle s’est écrite l’histoire du XXe siècle?

<sup>59</sup> SORLIN, P., *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 33.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>62</sup> SORLIN, P., *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 53.

<sup>63</sup> En este apartado destacan los hermanos Wachowski por *The Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* y *The Matrix Revolutions* (2003). Según lo que plantean, no existe una realidad externa, material, objetiva, unívoca, sino más bien ciertas franjas de la realidad: una es la del mundo virtual de Matrix y la otra la realidad que conocemos, las dos indiferenciables y posibles. El trasfondo filosófico y ontogénico del filme, sin embargo, va más allá del despliegue de efectos especiales y el deslumbramiento sensorial para

enfoque arriesgado, especulativo y potencialmente metafísico se define la mente humana como la dimensión privilegiada en el que se rearma la realidad, objetiva y sensible. Por tanto, de la que se derivan las percepciones sensoriales de la misma.

El caso del cine español contemporáneo reviste rasgos particulares, en particular el de intenciones creativas alternativas: “Hoy el cine de autor parece que ha apostado por el cine social. Parece lógico que, ante la crisis del sistema socioeconómico, el desmoronamiento de la sociedad del bienestar y de auge del neoliberalismo, el cine haya reaccionado señalando los problemas que éste presenta”.<sup>64</sup> Sin embargo la coyuntura social, la representación fidedigna o verosímil de la realidad no resulta determinante en un medio cinematográfico en el que predomina la asunción de una estética estandarizada, motivada por el ansia de conseguir la tan anhelada distribución internacional, y así lograr ingresos superiores desde una afluencia de público cada vez mayor.

### **El cine-espejo. Un acto reflejo consciente**

Uno de los antecedentes de la concepción del cine como espejo podríamos ubicarlo en los estudios que relacionan al espectador con el filme desde posturas netamente psicológicas. Una muestra lo constituye “la fase del espejo” desde la que se instaura una relación dual entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro.<sup>65</sup> Si se estableciese una analogía entre esta y el cine podríamos concluir que esta relación estaría dada entonces entre el director-autor (su filmografía en pleno) y la realidad objeto de representación cinematográfica. El filme se constituiría como el espejo y la sociedad como el individuo que se refleja y se identifica a partir de una visión que puede tributar a la conformación de su yo corporal y psicológico. En este caso entendiendo las concepciones y el funcionamiento social como un sistema de relaciones e interacciones a nivel colectivo e interpersonal.

Si aceptamos dicha analogía entre el receptor y el niño (individuo en el que inicialmente se aplicara la teoría del espejo) encontramos que tanto uno como el otro se encuentran prácticamente inmóviles. Nótese bien que se alude a infantes menores de dos años que aún no han desarrollado la locomoción, mientras que el espectador, al estar sentado en el cine, limita en gran medida sus movimientos. En el caso del menor su propia edad lo obliga a que mucha de la información que capta sea a través del sentido de la vista. Algo similar ocurre con el receptor, pues el ambiente propio de las salas de proyección conlleva a que la atención se centre en la pantalla y se sobrevalore lo visual.

---

intentar inducir en el espectador un estado de paranoia patológica. Una suerte de completo derrumbe de los vectores de la realidad física, ineludiblemente objetual, en la que existen seres humanos, sociales y racionales, reducidos a meros esclavos generadores de energía para un mundo regido por una inteligencia artificial.

<sup>64</sup> BARBERÁ, E., “El declive del cine de autor...”, *op. cit.*, p. 83.

<sup>65</sup> AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., y VERNET, M., *Estética del cine...*, *op. cit.*, p. 248.

El cine supera así el mero rol de testigo para convertirse en suerte de espejo de la realidad representada, no desde el reflejo frío que devuelve el espejo sino a través de la manera en que se muestra la realidad social. Así cualquier filme, más allá del género cinematográfico, es también histórico y veraz, una noción escurridiza, casi siempre limitada en su análisis porque: “En un cierto sentido todo es realista. No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad. Pienso que hay mucho de realidad en la imaginación”.<sup>66</sup>

A propósito de la manera en que el cine espejo refleja la realidad pero también la convierte en objeto de representación, Annie Goldmann asegura que el cine es peculiar porque al ser:

Obra de arte y mercancía al mismo tiempo, está en el cruce de la reflexión sobre la creación y la producción económica. Es, sobre todo por su aspecto cuantitativo, su variedad y su persistencia, un revelador social privilegiado. Sin embargo, hay que ser prudentes; como revelador social, también forma parte de la sociedad. No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real. Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa.<sup>67</sup>

La autora no solo insiste en que es determinante el modo en que el cine refleja la realidad, sino que, además, ofrecerá una nueva perspectiva que establece las maneras en que dicha representación puede repercutir en las interacciones sociales, sobre todo en aquellas donde prima la tensión, al punto de avizorar e incluso detonar los conflictos sociales (*Poniente*, Chus Gutiérrez, 2002; *Cerca de tu casa*). El espejo, además de reflejar la visión que del entorno posee el autor, puede convertirse en un reflejo de sí mismo, de las maneras en que se concibe a sí mismo. En tal sentido encontramos la obra de Fellini, donde “cada pieza del director parece sugerir que cada imagen que plasma —cada una de las escenas que construye— es un homenaje a su Yo interno inmediato, a la sugerencia evidente y diametral de una idea que crea otra”.<sup>68</sup>

Algunos autores incluso adelantan o insinúan el supuesto agotamiento de la representación: “Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo. La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real”.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> FELLINI, F., “No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos...*, *op. cit.*, pp. 133-140, espec. p. 135.

<sup>67</sup> GOLDMANN, A., “Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol”, *Istor*, 20, 2005, pp. 36-48, espec. p. 36: [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier2.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier2.pdf), (fecha de consulta: 25-I-2018).

<sup>68</sup> BERLUTTI, A., “Lo cinematográfico como espejo de la realidad. Una mirada a la rebeldía artística de Federico Fellini”, *Eñes*, (15-VI-2017):

<https://medium.com/somos-enes/lo-cinematogr%C3%A1fico-como-espejo-de-la-realidad-una-mirada-a-la-rebeld%C3%ADa-art%C3%ADstica-de-federico-5f79f233each>, (fecha de consulta: 23-II-2018).

<sup>69</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 38.



En la actualidad el plano de lo íntimo se mueve por la visualidad de una forma asimétrica, específica e instintiva: la identidad está en movimiento, sin una dirección clara y expuesta a variaciones continuas. Ante la crisis del modelo estético e ideológico de la modernidad y de los modos de concebir al sujeto en el cine de autor, comprometido en lo político y lo social pero no por ello aleccionador y explícito, el director se deshace de la obligación de estar posicionado de manera definitoria. Es lo que podrían argumentar a su favor muchos de los autores del cine español actual, atenazados por una duda más existencial que profesional, tal y manifestó en su día Fellini:

No soy un autor de tipo «terapéutico»; en mis películas no sugiero soluciones, métodos, no propongo ideologías, me limito a ser testigo de lo que me sucede, a interpretar y expresar la realidad que me rodea. Si a través de mis películas, es decir, reconociéndome en ellas, los espectadores alcanzan una plena conciencia de sí mismos, se supone que se ha realizado esa condición de lúcida separación de sí mismos que es esencial para poder seguir haciendo nuevas elecciones, realizar modificaciones y transformaciones.<sup>70</sup>

Respecto a ello, Jaime Rosales nos confiesa: “No, yo no he militado en el cine social nunca, pero, curiosamente, todas mis películas tienen un componente social y político más o menos soterrado. (...) Puede ser que *Tiro en la cabeza* y *Hermosa juventud* son aquellas en las que el elemento social y político está menos soterrado, está más expuesto”.<sup>71</sup>

Recurrir a lo autorreferencial y al tono intimista al momento de narrar una historia del cine, es la actitud creativa que posterga el declive de la representación tal y como se le concibió. De manera que coincidimos con Sergio Rojas, para quien la posmodernidad se ha asociado con el componente subjetivo del individuo al reflejar cierta “noción de interioridad como dimensión propia de una humanidad que, como subjetivada, se caracteriza por su capacidad de conjeturar el mundo en que vive y comportarse de acuerdo las representaciones que ella misma elabora”.<sup>72</sup>

Teniendo en cuenta las diversas posturas al respecto, la imagen-espejo, como forma de representación de la realidad material pero también simbólica, encuentra su materialización en el cine posmoderno por medio de los recursos de la intertextualidad, las apropiaciones, las fracturas del relato, la desmaterialización del personaje: “Parafraseando a Serge Daney, podemos decir que el cine clásico muestra una imagen, el cine moderno se pregunta qué hay detrás de la imagen, y el cine postmoderno descubre que, detrás de la imagen, sólo hay otras imágenes”.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> FELLINI, F., “No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad...”, *op. cit.*, p. 133.

<sup>71</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...* *op. cit.*, p. 3.

<sup>72</sup> ROJAS, S., *El arte agotado*, Santiago de Chile, Sangría, 2012, p. 236.

<sup>73</sup> MORA DÍEZ, E., “La imagen-espejo: icono y realidad en el cine del cambio de siglo”, *Revista Latente*, 10, XII, 2012, pp. 105-122, espec. p. 107.

En esta perspectiva la función de espejo del discurso cinematográfico no está dada por el reflejo de la realidad sino en la especie de juego, de combinaciones que se crean, donde la imagen no responde exactamente a lo que existe en el mundo objetivo sino a las relaciones que se establecen con otros discursos: la apropiación de los recursos del cómic; del cine dentro del cine, y la delación del carácter ficcional de los personajes, de forma tal que el espectador comprenda que asiste al relato de un mundo creado que necesariamente no existe como tal de manera independiente e individual. *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y *Magical Girl* constituyen ejemplos de estas aseveraciones.

En este caso estamos en presencia de imágenes que son “(...) capaces de sugerir más allá de la evidencia. De crear un imaginario”,<sup>74</sup> pues remitirán a referencias iconográficas que el espectador tiene incorporadas. Quintana asegura:

El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes. La adecuación entre una visión del mundo que revela la fuerza de la realidad y la de los procesos constructivos, constituye una de las claves del debate sobre el realismo cinematográfico.<sup>75</sup>

Pero esta vertiente no significa que el cine contemporáneo exponga un divorcio con la realidad objetiva del contexto que circunda al autor. Por el contrario, se establece como tendencia la vuelta a colocar en el centro del relato dicho entorno. Tal y como demuestran la mayoría de los títulos filmicos que conforman nuestro repertorio de las narrativas cinematográficas de la crisis española del siglo XXI. *Hermosa juventud, Techo y comida* y *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), son algunos donde el contexto adquiere no solo relevancia, sino incluso supremacía. Es un tipo de cine que aboga por mantener una relación directa y estrecha con la realidad social, que pretende establecerse como forma de resistencia a las desigualdades y busca la toma de conciencia cívica por parte del espectador. Solo que no siempre logra motivar este posicionamiento o, al menos, una visión cuestionadora, por lo que se ha convertido, en algunos casos, “en un subgénero con códigos perfectamente previsibles. En lugar de buscar la revelación de lo real, este cine traduce la escaleta en términos ideológicos y convierte a sus personajes en marionetas al servicio de un discurso político”.<sup>76</sup>

Otra muestra del retorno a la realidad social es el auge del documental en los últimos años, donde el registro de un hecho establece su factibilidad. Igualmente influye la masificación de los medios que posibilitan la utilización de tecnología alternativa sin mellar la calidad del producto ni recurrir a los costosos equipos profesionales del mercado. A esto se une la realización de películas de ficción que recurren a la técnica del documental para ganar en verosimilitud. Es así que se fusionan

<sup>74</sup> BALLÓ, J., *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 1.

<sup>75</sup> QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible...*, op. cit., p. 63.

<sup>76</sup> MORA DÍEZ, E., “La imagen-espejo: icono y realidad...”, op. cit., p. 116.

dentro de una misma realización imágenes de archivo con otras ficcionales. Sin embargo, el documental se pronuncia ya no por reflejar el hecho sino que incentiva la formulación de interrogantes para presentar la realidad desde muy disímiles perspectivas de acercamiento y análisis.

En un mundo como el que vivimos, el documental pareciera haber dejado de ofrecer en la superficie lisa del espejo el retrato social, histórico o personal y muestra los ariscados filos de una realidad que ya no puede representarse sino pensando y recuperando la materialidad de las propias imágenes, las fracturas entre el mundo y el sujeto que éstas permiten explorar, las representaciones fragmentadas o laberínticas, alambicadas, que nos obligan a mirar de una manera diferente aquello que nos rodea.<sup>77</sup>

El posicionamiento del cine entre la realidad y el espectador, así como sus diversas maneras de percibir y representarla, ha permitido que se afirme que el cine ha usurpado el lugar de la filosofía, por lo menos en el aspecto referido a la reflexión sobre lo real y su representación, que encontró su campo de batalla en el audiovisual: “La experiencia contemporánea nos enfrenta una y otra vez a situaciones en las que nos vemos forzados a tomar conciencia de hasta qué punto nuestra percepción de la realidad y la actitud normal hacia esta realidad está determinada por ficciones simbólicas”.<sup>78</sup>

En la dialéctica recurrente entre la imagen-espejo y la huella de lo real se encuentran claves determinantes para analizar los discursos cinematográficos del presente.<sup>79</sup> El cine se erige como un reflejo de la sociedad al tiempo que traspasa el espejo para desarrollarse a la par de las esencias del contexto que lo acoge y en el que se inscribe. Lorenzo Vilches sostiene que “el material cinematográfico no deja de ser una creación y una interpretación y no un ‘espejo de la realidad’”.<sup>80</sup>

### **La objetivación y el anclaje. La manera de llegar al fondo de la cuestión**

Como se ha afirmado en reiteradas ocasiones el cine constituye un modo de representación de la realidad objetiva y social. Asumiendo esta denominación consideramos propicio un acercamiento a los procesos que toman parte en la conformación de las representaciones. Son estas la objetivación y el anclaje. En las Ciencias Sociales la objetivación encuentra varios sentidos posibles, desde la cosificación hasta la identificación de lo que existe en realidad. En cualquier caso: “La teoría de la objetivación adopta el sentido Hegeliano de objetivación y se presenta, en

---

<sup>77</sup> ORTEGA, M. L., *Espejos rotos. Aproximaciones al documental contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio, 2007, p. 226.

<sup>78</sup> ŽIŽEK, S., “The Matrix, o las dos caras de la perversión”, *Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis*, 3, 2003, pp. 292-307, espec. p. 297: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8293/8937>, (fecha de consulta: 25-I-2018).

<sup>79</sup> ORTEGA, M. L., *Espejos rotos...*, op. cit., p. 120.

<sup>80</sup> VILCHES, L., *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1992, p. 9.

consecuencia, como una teoría fenomenológica”.<sup>81</sup> Es decir, al hablar de objetivación superamos el carácter reduccionista de la expresión, que nos remite a la mera existencia de un objeto físico en el espacio y el tiempo, para describirla también como la experiencia o el proceso sensorial que permite la aprensión subjetiva de la realidad.

El ser humano, a lo largo del ciclo vital, está condicionado por un contexto histórico y social objetivado por las generaciones precedentes. En consecuencia, el individuo, en tanto ser social, se somete al fenómeno de reconocimiento denominado proceso de objetivación, que no es más que el “proceso social, corpóreo y simbólicamente mediado de toma de conciencia y discernimiento crítico de formas de expresión, acción y reflexión constituidas históricamente y culturalmente”.<sup>82</sup>

Partiendo de la perspectiva anterior podemos asegurar que el cine influye en el proceso de objetivación. La representación cinematográfica de la realidad se convierte en un medio artístico de presentar los fenómenos sociales a los individuos que lo perciben. El carácter visual de este medio otorga cierto grado de objetividad de dicha representación, en la que la conciencia de los sujetos se intersecta con la experiencia social mediatizada, y su relación con ese mundo exterior que se representa.

La objetivación hace corresponder ideas abstractas con palabras o imágenes preexistentes. Es así que el cine en su relación con la realidad ofrecerá características básicas definitorias del objeto de representación, siempre de manera selectiva, condicionada por el punto de vista del autor que recurre a la creación. A partir de aquí se inicia el proceso de anclaje en el que el objeto representado adquiere un significado determinante. Entonces la imagen adquiere sentido dentro del contexto histórico y social que le sirve de marco de referencia.

Tras acercarnos y valorar los distintos enfoques en torno a los cuales se ubica la relación del artista con su realidad y las maneras en que éste la refleja, puede concluirse que el autor director siempre trabaja con dicha realidad, ya sea para negarla o para afianzarse a ella por medio de su representación directa y explícita (*Hermosa juventud*) o metafórica y simbolista (*Magical Girl; Arraianos*, Eloy Enciso, 2012, y *La punta del iceberg*, David Cánovas, 2016). La relación autor-realidad puede conllevar así una intención de compromiso, quizás no del todo manifiesta, pero sí latente o que subyace en su realización.

Si bien dentro del panorama cinematográfico es al documental al que se le atribuye mayor incidencia en estos procesos, incluso hablándose de un documental de

---

<sup>81</sup> RADFORD, L., “De la teoría de la objetivación”, *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, Vol. 7, 2, 2014, pp. 132-150, espec. p. 141.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

objetivación de corte reflexivo,<sup>83</sup> no es menos cierto que la ficción audiovisual concebida desde la perspectiva comprometida y dialógica del cine de autor aporta un plus estético para nada desdeñable pero no por ello menos ético e ideologizado. Lo cierto es que la representación de la realidad que recibe el espectador en la pantalla es el punto de vista del autor, el que imprime su sello a cada fotograma, encuadre o movimiento de cámara. De esta forma la obra en sí misma se convierte en espejo que refleja el mundo o las maneras en que percibe el mundo el realizador.

## 1.2. Cine, Historia y Sociedad. Una relación simbiótica

### Maneras de asumir el cine para entender la Historia

Las artes en general y la Historia como proceso están estrechamente ligadas desde la génesis de la Humanidad. Las diversas manifestaciones artísticas se han convertido en una manera de contar el pasado y el presente. Incluso de avizorar el futuro desde una concepción más estética e ideológica, pero no por ello menos realista o simbólica, en dependencia del autor. En el caso específico del cine contemporáneo, y su apreciación en relación con la Historia, es posible afirmar que comienza a vigorizarse a partir de la obra de Marc Ferro en *Annales*,<sup>84</sup> en la década de los 60, quien impulsa el análisis de ciertos filmes en su afán de convertirlos en herramientas para el estudio de la sociedad de su momento.

Sin embargo podríamos ubicar su antecedente inmediato en la obra *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, de Sigfried Kracauer, considerado uno de los primeros acercamientos a la relación Cine-Historia desde las Ciencias Sociales. Un texto fundacional que detiene su atención en la ideología y la propaganda nazi. Esta relación complementaria está vinculada con el alcance popular del discurso filmico en comparación con una investigación historiográfica propiamente dicha. También con su poder para incidir en las representaciones e imaginarios que los individuos preservan del pasado, así como sus posibilidades para potenciar emociones y sentimientos. En tal sentido se ha destacado la capacidad prospectiva del cine desde una perspectiva estética, historiográfica y social. “Aunque el cine y la historia, junto con la literatura, compartan una forma de narrar —el relato— el cine incluye una multitud de elementos

---

<sup>83</sup> NICHOLS, B., “Modalidades documentales de representación”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos... op. cit.*, p. 115.

<sup>84</sup> La escuela y revista *Annales*, rebautizada en varias ocasiones a lo largo del tiempo, fue determinante en la historiografía francesa, y europea, del siglo XX, por su vocación inclusiva y revisionista que, sin prescindir del documento escrito y del individuo socialmente condicionado, incorporaba nuevos conceptos, métodos e instrumentos de análisis que favorecían la interpretación subjetiva, antes que la reproducción, del pasado y la historia.

desconocidos para la historia escrita”,<sup>85</sup> agrega al respecto Pablo Alvira. Como partidario de un enfoque similar se posicionó Martin A. Jackson, quien plateó ante la UNESCO:

Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los filmes que se han venido realizando desde hace 70 años. El cine, y no debemos cansarnos de repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo.<sup>86</sup>

Esta postura tiene que ver con las características del cine y los resortes de identificación que puede activar en los espectadores. Debido a las posibilidades del documento fílmico de representar “los imaginarios vigentes en un determinado momento histórico”, que potencia una “riqueza de datos audiovisuales acerca de los contextos sociales y culturales”,<sup>87</sup> Marc Ferro se interroga sobre la existencia real de una visión fílmica de la historia, hasta qué punto el cine ha introducido una nueva manera de acercarse a lo histórico.<sup>88</sup>

Tal interrogante estaría condicionada en primera instancia por la asiduidad casi compulsiva en el consumo de contenidos audiovisuales en el contexto de la sociedad contemporánea, que incide en la representación que construyen los individuos de los fenómenos sociales. Más allá de la ocurrencia de hechos o de manifestaciones artísticas que influyan en la opinión pública, para Ferro “es a través del cine o de la televisión como se influye en las sociedades, como estos espectáculos desempeñan el papel de informador privilegiado, traten del pasado o del presente, es decir, de Historia”.<sup>89</sup>

Ferro también considera al cine como un reconstructor activo de acontecimientos sociales. De ahí que asegure que puede concebir o deformar al mismo tiempo, en dependencia de su posicionamiento, la visión que ofrezca de la Historia. Sobre dicha baza podría asegurarse que todo filme tiene una sustancia histórica mediada por la ideología del autor, independientemente de las formas para contar la historia o la línea estética que defiendan. Ferro describe tres maneras de contar la Historia desde el cine. La primera es una función de reconocimiento, memoria e identidad de los distintos

<sup>85</sup> ALVIRA, P., “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”, *Páginas*, Vol. 3, 4, 2011, pp. 135-152, espec. p. 146: [http://www.fhuce.edu.uy/images/Ciencias\\_Historicas/Historia\\_Americana/cv/El\\_cine\\_como\\_fuente\\_para\\_la\\_investigacin\\_histrica.pdf](http://www.fhuce.edu.uy/images/Ciencias_Historicas/Historia_Americana/cv/El_cine_como_fuente_para_la_investigacin_histrica.pdf), (fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>86</sup> JACKSON, M. A., “El historiador y el cine”, en Romaguera, J y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 13-39, espec. p. 21.

<sup>87</sup> LAGUARDA, P. I., “El cine como fuente y escritura de la historia (1)”, *Anuario*, 8, 2007, pp. 109-119, espec. p. 110: <http://docplayer.es/11762665-El-cine-como-fuente-y-escritura-de-la-historia-1.html>, (fecha de consulta: 14-III-2018).

<sup>88</sup> FERRO, M., “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Film-Historia I*, Vol. 1, 1, 1991, pp. 3-12, espec. p. 4.

<sup>89</sup> FERRO, M., *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, AKAL, 2008, p. 8.

grupos humanos a lo largo del tiempo. Hecha a partir de un imaginario audiovisual reconstruido para la ocasión, que se asume patrimonio colectivo tangible, de exaltación clasista, económica, estética, ideológica, de género, social y política. La segunda función, en relación con la Historia entendida como ciencia y proceso, es de naturaleza comunicativa y empática. La obra deberá satisfacer al autor pero no puede eludir la responsabilidad de proporcionar placer al que la ha de recibir. Mientras, la tercera función se ubica en una esfera analítica, concebida con la intencionalidad de proveer una inteligibilidad a los fenómenos históricos.<sup>90</sup> Sin embargo, Pierre Sorlin asegura que el cine, en tanto arte e industria cultural: “Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos”.<sup>91</sup>

Esto no significa que menosprecie el valor historiográfico o la capacidad de registro del cine, sino que no lo puede asumir como la principal y única fuente de información a la hora de escribir e interpretar la historia con un carácter científico incontestable y veraz, a partir de su entendimiento en tanto un hecho o proceso, que no un objeto artístico al cual se le conceden determinados visos estéticos. Dicha condición de auxiliar constituye el punto de partida para los diversos análisis sobre las relaciones que se establecen, así, entre el cine y la historia, que se condicionan, coexisten y retroalimentan de manera metódica y mutua, en una suerte de ecosistema estético e ideológico compartido.

Es por ello que ciertos autores han señalado la amplia variedad de maneras en las que se funden el Cine y la Historia. Emeterio Díez Puertas, por citar un ejemplo, la desarrolló de las siguientes formas: la historia fílmica del cine, el cine en la Historia, la Historia en el cine, la Historia a partir del cine, las teorías de la historiografía cinematográfica, la Historia de la historiografía cinematográfica, el cine en la pedagogía de la Historia y la pedagogía de la Historia del cine.<sup>92</sup>

Para Carmen Gustrán Loscos, de la Universidad de Zaragoza, en el análisis de las relaciones entre el cine y la Historia, el valor artístico de la obra estudiada ha de resultar secundario.<sup>93</sup> En su lugar privilegia el contenido así como su gestación, producción y recepción. La autora, al referirse a las interferencias que se suscitan entre estas dos

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>91</sup> SORLIN, P., “Cine e historia. Una relación que hay que repensar”, en Camarero, G., de las Heras, B. y de Cruz, V., (eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 19-31, espec. p. 20.

Este libro recoge las ponencias del I Congreso Internacional de Historia y Cine, Getafe, 5-8 septiembre 2007, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid. Sus editores, hacen una selección de doce artículos y un prólogo de las más destacadas figuras y visiones respecto al tema entre los que destacan Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone, Ángel Luis Hueso, José María Caparrós y José Luis Sánchez Noriega.

<sup>92</sup> DÍEZ PUERTAS, E., *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 11-12.

<sup>93</sup> GUSTRÁN LOSCOS, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000): La representación cinematográfica de la dictadura franquista*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014, p. 22.

áreas, delimita cuatro tipos: historia del cine, cine histórico, cine como historia encapsulada y cine como fuente histórica.<sup>94</sup>

Al referirse a la Historia del Cine, infiere que la Historia determina como objeto de estudio al segundo. Refleja la evolución cinematográfica como un fenómeno histórico, desde su surgimiento hasta la actualidad. En segundo lugar, si es el cine el que se centra en los sucesos históricos, se habla entonces de cine histórico. Los hechos se convierten en protagonistas o escenarios de la acción narrada. La tercera radica en el hecho de congelar la historia, lo que se relaciona con el reflejo de los sucesos como si fuera una fotografía estática. En tal sentido, el cine se presenta, como otras manifestaciones del arte actual, fuertemente coartado por el ambiente cultural y social. Las características del entorno propician que la percepción de la realidad sea más fuerte.

Por último el cine se torna fuente cuando el historiador analiza la historia condensada en el filme. Sobre esta última tipología Marc Ferro explica que el hecho de que el cine como arte e industria surgiera posterior a la historia como disciplina científica conllevó a que no se le considerara en sus inicios como una fuente confiable ni digna de ser referenciada o tenida en cuenta.<sup>95</sup> Tal afirmación tiene que ver con el hecho de que al insertarse en el entorno de las imágenes los filmes suelen ser considerados como simple ilustraciones sin sustancia, como asegura Peter Burke.<sup>96</sup>

Por su parte, Francisco J. Zubiaur Carreño presenta dos maneras en las que se relacionan cine e Historia. Las preocupaciones políticas y sociales de la época en que se crea la película sería la primera. En estos casos se refleja el ambiente histórico desde una percepción exterior al hecho en sí mismo. Dentro de este acercamiento incluye *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952), que sitúa históricamente el relato en el México de 1909, cuando la corrupción y el malestar del campesinado envuelven la dictadura de Porfirio Díaz. En territorio nacional destaca *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) sobre las mujeres anarquistas conocidas como milicianas que tomaron las armas para defender la República tras el golpe de estado del general Franco. El segundo acercamiento sería una aproximación ahora implícita, donde el filme deviene suerte de libro proyectado manteniendo la evidencia de los hechos. En este caso la representación no sería como un espejo, sino como una sucesión de datos organizados de manera lógica o racional. En este tipo de realización podría inscribirse el documental.<sup>97</sup> Tal es el caso de *Sí se puede. Siete días en PAH Barcelona* (Silvia González Laá, Pau Faus y Xavi Andreu, 2014), documental que se estructura a partir de siete entrevistas que alternan con imágenes de los diferentes sucesos, asambleas, manifestaciones, que por más de año han sido el *continuum* cotidiano de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, a los que se les

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>95</sup> FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 31.

<sup>96</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 12.

<sup>97</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “El cine como fuente de la historia”, *Memoria y Civilización*, 8, 2005, pp. 205-219, espec. p. 206.



suman estadísticas sobre los desahucios y los logros de este movimiento ciudadano desde el 2009, año de su creación hasta el actual momento.

Pero estas fórmulas de comprensión o acercamiento a la historia desde lo audiovisual no necesariamente son camisas de fuerza inamovibles, sino que muchas de estas tipologías esbozadas terminan amalgamándose. *Mercado de futuros*, (Mercedes Álvarez, 2014), cabalga entre ambas modalidades, haciéndose eco de un aquí y ahora a partir del drama del estallido de la burbuja inmobiliaria y el desamparo de sujetos que de un modo otro se encuentran afectados por ello, ya sea un vendedor del rastro, unos agentes de bolsa o unos desalojados.

Pese a que algunos autores ubican solamente a los documentales o noticieros como medios de acercarse a la historia, dado que permiten conocer los discursos ideológicos o propagandísticos, los filmes de ficción pueden también aportar información relevante sobre un contexto social específico, pues en ellos se podría dilucidar componentes subjetivos sobre el imaginario reconstruido alrededor del objeto de representación cinematográfica. Este tipo de producciones pueden reflejar las representaciones sociales que han emergido, o que se encuentran latentes en el tema central abordado. Según Ferro: “(...) su percepción, así como la de sus concordancias y discordancias con la ideología es lo que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible”.<sup>98</sup> *Cerca de tu casa*, desde la ficción, ofrece una mirada igualmente dura del tema de los desalojos, y de la existencia y apoyo de la PAH. Un drama intimista que amalgama la visión poética, y en apariencia evasiva, del musical, con el anclaje y la crudeza de la realidad que describe. Por ello validamos, dada la diversidad de enfoques aportados por disímiles teóricos, la necesidad de detenernos en las características intrínsecas, no solo del cine de temática histórica, sino en general.

### **Maneras de mostrar la Historia desde el cine**

Para la prestigiosa historiadora Natalie Zemon Davis, volcada en estudiar las relaciones entre Historia y Cine, y con mayor especificidad aplicadas a los estudios raciales, los filmes históricos pueden considerarse experimentos del pasado,<sup>99</sup> en el que indiscutiblemente emergerá el punto de vista del autor. Zemon Davis conecta la relación del cine histórico con la prosa histórica a la hora de intentar enjuiciar si aquel representa de un modo significativo y preciso los acontecimientos. Propone evaluarlo equiparándolo con la prosa histórica, su aparente “contrincante”, a partir de tres acercamientos: el tema o la trama; las técnicas de narración y representación, y la condición de veracidad del producto terminado. Es interesante cómo Zemon Davis elige materiales de ficción por considerarlos más complejos que los documentales. Desde ellos va hilvanando promiscuidades y diferencias entre autor cinematográfico e

---

<sup>98</sup> FERRO, M., *Historia contemporánea y cine...*, op. cit., p. 40.

<sup>99</sup> ZEMON DAVIS, N., *Esclavos en la pantalla...*, op. cit., p. 27.

historiador, material filmico y material escrito, siempre tomando como protagonista al Cine, hasta llegar a la conclusión de que ambos participan de esa construcción del pasado, pero desde posicionamientos e intencionales distintas, a partir de contrastes y de entrecruzamientos. “En lugar de ser cazadores furtivos en el coto del historiador, los realizadores cinematográficos pueden ser artistas a quienes la historia les importe”.<sup>100</sup> Desde esta concepción “todo cine en cierto modo es histórico pues la mayor importancia no se encuentra en la reconstrucción del pasado sino en la visión que de ese pasado tienen los cineastas”.<sup>101</sup>

Es Caparrós Lera el que concibe una guía de estudio para el análisis y crítica de los textos audiovisuales. Dicha guía determina tres tipologías fundamentales para abordar el cine histórico. La primera tipología se refiere a las películas que son reflejos de las distintas épocas a través del filme, películas que tienen un valor de retrato histórico. Presentan un alto contenido social y pese a no tener la intención de “hacer Historia”, como apuntala Caparrós,<sup>102</sup> pueden convertirse en testimonios de una época histórica o de la forma de actuar o pensar en un momento determinado (ambientadas en el presente sin referencias al pasado, es el tiempo quien las convierte en la expresión de una época). En este sentido podríamos recurrir al movimiento neorrealista con obras como *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Paisà* (1946), ambas de Roberto Rossellini, o los largometrajes de Woody Allen, desde los cuales el autor neoyorquino propone un retrato del modo de vida norteamericano. En el caso español es Juan Antonio Bardem el más conocido, que no el único, de los directores de cine de vocación autoral que se ha acercado al desmontaje o la revisión de la historia desde una narrativa oficialista sometida a escrutinio, como es el caso de su filme *Siete días de enero* (1979) donde el director se acerca a la Historia, en este caso contemporánea. Otro ejemplo posible sería el caso de *Incierta gloria* (Agustín Villaronga, 2017). Precisamente a este tipo de películas es a las que Ferro denomina de “reconstrucción histórica”,<sup>103</sup> aquellas que podrían estar movilizadas no solo por la necesidad de detener la atención en sucesos históricos que demandaban ser estudiados, sino también por la urgencia de la denuncia social y política amparada en la gravedad de los hechos rememorados.

La segunda tipología describe los filmes de ficción histórica. En este caso, aunque pueden aparecer personajes o hechos reales para el desarrollo de la trama, que no se ciñen a la evolución histórica rigurosa de los mismos, sino que en su lugar lo dotan de cierto tono novelado, utilizando el pasado como ubicación temporal. Un título icónico en esta clasificación sería *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), pero también *La reina de España* (Fernando Trueba, 2016). La tercera tipología son los filmes de reconstitución histórica, al decir de Caparrós, parafraseando a Ferro, en las que sí es evidente la intención de “hacer Historia” a través de una reconstitución, lo más

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>101</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*, Barcelona, Centre d'Investigacions Film-Historia, Universidad de Barcelona, 2010, p. 25.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

fidedigna y verosímil posible, de un acontecimiento o personaje, desde una línea narrativa con mayor apego a la realidad histórica, mediada por las intenciones del director-autor (reflexión sobre el pasado al punto de catalogarse como un discurso historiográfico alternativo).<sup>104</sup> Este es el caso de Luchino Visconti en títulos como *Senso* (1954) o *El Gatopardo* (1963) y de *Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016). En ocasiones es muy difícil discernir los límites entre ficción histórica y reconstitución, siendo el grado de fidelidad al hecho histórico el que nos ayude a diferenciar estas categorías. Quizás un factor determinante a considerar sean los documentos de referencia en los cuales se basa el guión del filme, si se trata de un *script* adaptado para la ocasión u original de la autoría de un experto.

Dentro de la ficción histórica, término acuñado por el teórico, cineasta y profesor Jean-Pierre Comolli,<sup>105</sup> del cual Caparrós Lera se apropia para su segunda tipología citada, el investigador español incluye aquellos que evocan un pasaje de la Historia conocida. Se basan en un personaje o suceso de este tipo, aunque el enfoque no sea rigurosamente histórico y se acerque más a lo novelado ficcional. Según Caparrós en estos casos la Historia se usa como un mero marco referencial, sin llegar a un análisis o cuestionamiento de la realidad que representa.<sup>106</sup>

Otra de las categorizaciones al respecto que tiene puntos concomitantes con la propuesta por Caparrós, aunque más simplificada, proviene de la obra de José Enrique Monterde, quien establece dos amplias clasificaciones. En la primera, nominada filme histórico no ficcional, incluye los noticiarios, los documentales, montajes, hasta videos familiares.<sup>107</sup> Al referirse a este tipo de cine Ferro habla de películas-memoria, películas de montaje, en las que zanja que “el testimonio es el documento principal, y la forma de interrogar, el secreto de la obra”.<sup>108</sup> Dentro de estas producciones filmicas Ferro incluye las que rememoran sucesos actuales. En dichos filmes, según Ferro, los testimonios deben ser seleccionados cuidadosamente, así como la cantidad de informaciones filmadas de las que se dispone. Se mezclan en este punto las imágenes de archivo con los testimonios o se recurre incluso a reconstrucciones del hecho. Son estos aspectos los que vuelven vulnerables estos filmes con respecto a su valor histórico: la historicidad en ellas presentes.

La segunda clasificación de Monterde, el filme histórico ficcional, incluye un espectro mucho más amplio: películas de época, adaptación literaria, biografía histórica, ficción documental, cine militante, político, historia imaginaria, donde incluye el porno<sup>109</sup> o la publicidad.<sup>110</sup> Esta clasificación se nos antoja un cajón de sastre donde

---

<sup>104</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 22-30.

<sup>105</sup> COMOLLI, J. P., “Le fiction historique”, *Cahiers du cinéma*, 278, 1977, pp. 5-16.

<sup>106</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *Enseñar la historia contemporánea...*, op. cit., p. 33.

<sup>107</sup> MONTERDE, J. E., *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986, p. 158.

<sup>108</sup> FERRO, M., *El cine, una visión de...*, op. cit., p. 9.

<sup>109</sup> Marc Ferro plantea que “todos los filmes son históricos, incluso los pornográficos, todo filme tiene una sustancia histórica” y esto es así ya porque “la cámara revela el comportamiento real de la gente,

puede entrar casi cualquier filme, o bien una infinidad de ellos. Si mezclamos la visión de Montende con la de Ferro, cabrían entonces hasta los materiales de la directora sueca afincada en Barcelona, Erika Lust, a quien se le ha adjudicado construir una nueva mirada dentro del cine para adultos a partir del llamado porno feminista. También filmes que coquetean con varias de estas modalidades complejizando gratamente las parcelas genéricas, como *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003) o *No lo llames amor... llámalo X* (Oriol Capel, 2011), y *Hermosa juventud*. La cinta de Berger y la de Rosales, no solo explicitan, desde la mirada jocosa la primera y la lacerante la segunda, el universo del porno, sino ante todo este sirve de comodín para dialogar sobre las escaseces económicas, la precariedad laboral y su incidencia en la crisis de valores de la sociedad española, ya sea en la España de los 70 o en la de la actualidad. Ambas, desde la historia de una pareja sentimental, que por motivos monetarios, terminan como actores del género (incluso uno ellos, Alfredo López, hasta de director, intentando crear un ‘porno bergmiano’). Sobre el cine histórico ficcional Peter Burke sostiene que “una película histórica es una interpretación de la historia, tanto si la hace un director profesional, como suele ser el caso, como si la realiza un historiador profesional”.<sup>111</sup> Dentro de este marco, Ferro se refiere a aquellas que no pretenden ser reconstrucciones y en las que la inventiva del director-autor emerge como protagonista. Se convierten en una especie de microcosmos revelador al exponer el análisis de un suceso histórico que permite desvelar el reverso de una sociedad, adquiriendo una función reveladora aunque no pueda por su naturaleza cambiar el sentido de la historia.<sup>112</sup> Como representante de esta corriente Ferro señala a Fritz Lang, con *El vampiro de Düsseldorf* (1931).<sup>113</sup>

Sobre los filmes históricos, el catedrático de Historia Robert Rosenstone establece a su vez tres grupos: la historia como drama, la historia como documento —ambos clasificados como filmes tradicionales— y la historia como experimentación. En el caso de los filmes tradicionales la representación está dirigida a construir el realismo cinematográfico, con tal de que el receptor asuma que se encuentra ante un mundo real, ya sea presente o pasado, a través de la pantalla. Este tipo de cine, como el resto de la historia, según Rosenstone, certifica desde su base documental y empírica la realidad que recrea y analiza.<sup>114</sup> En este grupo podrían ubicarse largometrajes de ficción como *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987) o el documental *The Good Fight. The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* (Noel Buckner, Mary Dore y Sam

---

la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus”. FERRO, M., “El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?”, en *Jornades d’Historia i Cinema*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona (s. f. / s. p.), citado en Ibars Fernández, R. y López Soriano, I., “La Historia y el cine”, *Clio. History and History Teaching*, 32, 2006, pp. 1-22, espec. p. 9: <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

<sup>110</sup> MONTERDE, J. E., *Cine, historia y...*, op. cit., p. 158.

<sup>111</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen...*, op. cit., p. 203.

<sup>112</sup> FERRO, M., *El cine, una visión de...*, op. cit., p. 10.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 55.

Sills, 1984).<sup>115</sup> Por su parte, los filmes experimentales se homogenizan en su oposición a los códigos narrativos de Hollywood: “films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no sólo muestran el pasado, sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad”.<sup>116</sup> En tal sentido Pablo Alvira asegura que obras como *El acorazado Potemkin* y *Octubre* (Serguéi Eisenstein, 1925 y 1926) son narraciones colectivas en las que las masas ocupan el centro de la escena, mientras que los individuos emergen tan solo como ejemplo de las tendencias generales,<sup>117</sup> al considerarlos, como Rosenstone, una forma diferente de reflexionar sobre el pasado. *El futuro* es tal vez el documento filmico español por excelencia que expone desde claves experimentales una visión analítica de la historia. El material, entre la ficción y el falso documental, apropiándose de técnicas como el *found footage* (metraje encontrado), articula una visión personal y osada de la fiesta acontecida la noche en que Felipe González toma el poder y así celebrar un cambio político que se presuponía decisivo. La retrotopía, esta vez en clave cínica, es la herramienta idónea en esta reescritura del pasado reciente para desde él discursar sobre un presente desalentador. Luis López Carrasco, uno de los miembros del colectivo *Los Hijos*, desestabiliza en esta ópera prima en solitario, discursos del pasado que cree monolíticos, o que portan una pátina romántica que intenta borrar. Es un zarpazo a la visión idealizada, diríamos mitificada, de esa noche y de la cultura española de los 80, especialmente a qué hicieron nuestros ‘padres’ para que hoy sus hijos sean como los edificios a medio terminar al estallar la burbuja.

Por ello Rosenstone sostiene que es preciso que el historiador aprenda a leer el lenguaje filmico, para que pueda discernir lo que se deriva de la distancia entre invención falsa e invención verdadera.<sup>118</sup> La falsa es esa en la que se contradice o distorsiona el discurso histórico hasta que se falsean los hechos, mientras la verdadera se inserta en el discurso histórico, no lo contradice, sino que deviene incluso en percepción o representación ampliada del hecho, del fenómeno que aborda. De ahí que sea preciso, como con el resto de las fuentes, la triangulación de los datos ofrecidos por un filme, con el fin de dilucidar qué aspectos de la representación cinematográfica tener en cuenta y cuáles no.

Peter Burke plantea que los historiadores deberían atender a las obras de ficción del siglo XX como una manera de acercarse a modelos narrativos que expresen la

---

<sup>115</sup> Rosenstone intervino en el documental *The Goog Fight* como asesor histórico y autor del texto narrativo. En dicha película once veteranos supervivientes del Batallón Lincoln narran su vida antes del estallido del conflicto español, su experiencia en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española y su vida después de ella. CRUSSELL, M., “Entrevista con Robert Rosenstone”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Vol. 2, 18, 1997, pp. 141-146, espec. 141: [https://www.jstor.org/stable/27752916?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27752916?seq=1#page_scan_tab_contents), (fecha de consulta: 11-III-2018). Ver también: CANBY, V., “Screen: ‘Good Fight’, Spanish War”, *The New York Times*, (28-III-1984), p. 24.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>117</sup> ALVIRA, P., “El cine como fuente para la investigación histórica...”, *op. cit.*, p. 144.

<sup>118</sup> ROSENSTONE, R.A., *El pasado en imágenes...*, *op. cit.*, p. 60.

yuxtaposición de las estructuras y perspectivas de la sociedad contemporánea, atendiendo especialmente a autores cinematográficos como Kurosawa o Pontecorvo:

Las escenas retrospectivas, los montajes paralelos y la alternancia de escena y relato son técnicas cinematográficas (o, en realidad, literarias) que pueden emplearse de manera superficial más para deslumbrar que para iluminar, pero también podrían ayudar a los historiadores en su difícil tarea de revelar las relaciones entre acontecimientos y estructuras y presentar puntos de vista múltiples.<sup>119</sup>

Más allá de las diversas maneras filmicas de abordar la historia, un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de La Plata determinó dos usos básicos de los filmes en relación con la historia. Uno, centrado en la enseñanza de esta disciplina donde la película es un relato que da cuenta de la realidad reconstruida por ella. El otro, relacionado con la investigación histórica, donde la realización cinematográfica se convierte en impulso para estudiar el contexto que la percibe o reproduce.<sup>120</sup> Los autores lo ejemplifican con el filme franco-polaco *Danton* (Andrzej Wajda, 1983).

A modo de ejemplo, es muy común la utilización de “Danton”, de Wajda, en las clases de historia para explicar o contar acerca de la revolución francesa, que es el proceso que concentra la atención del análisis. Un tratamiento del mismo film como fuente documental se centraría en la exploración de la sociedad que produce y recepciona el film, por lo cual el proceso histórico al que refiere está inserto en las tensiones y reflexiones políticas en torno a la irrupción de Solidaridad en la Polonia comunista.<sup>121</sup>

Estas condiciones son las que propician que estos mismos autores afirmen que el cine, para la Historia como disciplina, tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto de estudio.<sup>122</sup> No obstante, no podemos decir que una opción excluya la otra, sino que podríamos asegurar que una conlleva o incentiva a la otra, sobre todo si se activa el prisma crítico del filme, que necesariamente tendrá en cuenta el contexto. Al respecto Esteve Rimbau advierte que:

Todo film constituye un reflejo del contexto histórico en que ha sido realizado. Si además este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine/historia se produce a un doble nivel: el del film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico, y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de su producción.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> BURKE, P., “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en Burke, P. (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 287-306, espec. p. 305.

<sup>120</sup> ARRESEYGOR, G., BISSO, M. y RAGGIO, S., “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia”, *Cuadernos del CISH*, 5, 1999, pp. 231-245, espec. p. 232.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> RIAMBAU, E., “Octubre, un doble reflejo de la Historia”, en Romaguera, J. y Rimbau, E. (eds.), *La Historia y el Cine...*, op. cit., pp. 67-79, espec. p. 67.

Entre estas categorías podrían encontrarse filmes que pueden aportar valiosos datos sobre un hecho, proceso, personaje histórico. A partir de las peculiaridades que pueden emerger entre estas clasificaciones globales, Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano, de la Universidad de Zaragoza, describen algunas de las variantes de la relación entre el Cine y la Historia, entre las que destacan el cine político, el cine contestatario, y el cine de propaganda bélica.<sup>124</sup> Las diferencias, muy sutiles, aplican y existen más allá de que todas supongan una forma de representación de la estética e ideología dominantes, vertebradas socialmente.

El cine político encontraría un fuerte protagonismo en las denominadas nuevas olas de los años 60, influenciadas por el neorrealismo italiano, como la *Nouvelle Vague* francesa, el free cinema británico, movimientos estos dos últimos surgidos a finales de la segunda década de los años 50, y los nuevos cineastas italianos de izquierda, un movimiento influenciado por el Cinema Novo brasileño, surgido en las mismas fechas que las olas europeas. No se puede desdeñar la impronta, más ideológica que estética, que pudo haber ejercido el Cinema Novo brasileño, que surgido como movimiento a inicios de la década de los 60, se caracterizó por una fuerte marca autoral que enfocó su atención en la expresión plástica y siempre trágica del subdesarrollo sistémico de América Latina. Logró la gestación de obras antológicas y muy reconocidas, hasta potenciar lo que Glauber Rocha, uno de los padres fundadores, definiría como la “estética de la violencia”, muy presente en la cinematografía latinoamericana actual.

Este tipo de filmes, que tenían el objetivo de denunciar un determinado sistema político o social, sería el punto de partida de lo que luego devendría buena parte del cine político posterior a 1968. Serían varios cineastas italianos los que gestan el llamado realismo crítico. Entre ellos destacarían Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci y Elio Petri. No obstante este cine político tuvo una etapa de decadencia rápida debido a las concesiones creativas que sus autores tuvieron que hacer en pos de comercializar su obra.

Sin embargo, se consolidaría en los Estados Unidos, en la década de los 70, donde intentaba convivir un discurso de marcado acento progresista con las exigencias de la industria para ser comerciales. El cine contestatario norteamericano se adecuó a una sensibilidad antibelicista anclada fuertemente en el contexto histórico de la lucha por los derechos civiles en el país, con ejemplos antológicos como *Easy Rider. Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969). Fue un cine que “no duda en poner en la picota los valores tradicionales y socioculturales de los Estados Unidos pero también llenos de intereses comerciales”,<sup>125</sup> con largometrajes referenciales como *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), y *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1969). Influenciado por este nuevo cine americano, o Generación de los 70, el cine político regresa a Europa

---

<sup>124</sup> IBARS FERNÁNDEZ, R. y LÓPEZ SORIANO, I., “La Historia y el cine...”, *op. cit.*

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 19.

y encuentra representantes como Costa-Gavras, autor de *La confesión* (*L'aveu*, 1970) y *Estado de sitio* (*État de siège*, 1973), y Bertolucci, autor de *Novecento* (*1900*) (1976).

En el caso de los filmes concebidos desde una óptica propagandística no se debe obviar que no siempre esa carga se expresa de manera directa o explícita. Muchas veces subyace al interior del filme de una manera subliminal que pudiera estar presente en el montaje, la banda sonora, entre otros muchos de los componentes que conforman el todo único que representa una película. Tener presente tal característica puede permitirle al historiador contemporáneo “contextualizar determinadas películas y a dotarlas de toda su significación atendiendo al período y a la ideología con las que fueron concebidas”.<sup>126</sup> Una muestra de esta tipología lo constituye el cine soviético de los años 20, donde el montaje adquirirá una fuerte carga propagandística. Destacan dos autores: Pudovkin (*El fin de San Petersburgo*, 1927) y Serguéi Eisenstein (*La huelga*, 1926).

Más allá de la utilización del cine como propaganda por parte de regímenes totalitarios, también se ha convertido en reflejo de ciertos sucesos, como es el caso de las contiendas bélicas. Algunos autores utilizaron el falso documental. Ibars Fernández y López Soriano mencionan el caso de Frank Capra con su serie *¿Por qué luchamos?* (*Why We Fight*, 1942-45) y el de John Ford con *Furia en el Pacífico* (*December 7th*, 1943), película que pretendió abordar los hechos del bombardeo de Pearl Harbour por parte del Ejército Imperial del Japón y que fue rodada una semana después de los hechos, a través de la utilización de material de archivo, con escenas destinadas a desatar el furor bélico del espectador civil y con ellos justificar la presencia norteamericana en la guerra.<sup>127</sup>

Lo cierto es que no pasarían de ser géneros circunstanciales, condicionados por una necesidad más sistémica que social o política, de potenciar la reflexión en torno a conflictos humanos de difícil resolución pacífica. A modo de resumen, y a partir de los diversos enfoques existentes al respecto, podemos afirmar que el cine constituye una forma de entender la historia “si el cineasta es capaz de discernir aquellos elementos o sucesos que los poderes dominantes (Iglesia, Estado) pretenden ignorar, si es capaz de escudriñar y buscar de manera inquisitiva los fenómenos o rasgos latentes, implícitos en posturas u discursos”.<sup>128</sup>

Tras el análisis de las diversas posturas sobre las relaciones Cine-Historia podemos asegurar que todo cine es histórico en cierto modo, y en consecuencia aportará alguna información, y que el cine tributa a una conformación mucho más integral de la Historia. El cine permite la interdisciplinariedad ya que mediante el filme se produce un encuentro con la sociología, la psicología, la filosofía, la antropología, etc. La

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>128</sup> FERRO, M., *El cine, una visión de...*, op. cit., p. 162.



integración de los saberes específicos de cada una de estas ciencias sociales y humanas propicia un acercamiento para conocer y entender la sociedad entendida como un todo, como apuntala Virginia Guichot Reina.<sup>129</sup> Aunque la autora también recalca su carácter representativo de la realidad, dando relevancia al hecho de que el cine no es la realidad en sí misma, sino una representación supeditada al punto de vista del director-autor.

En esta línea, el filósofo e historiador Hayden White acuña el término historifotía, concibiéndola como “la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso filmico”, lo que vendría a complementar la historiografía.<sup>130</sup> Hayden White reconoce así el valor científico del audiovisual, en específico del cine, hasta devenir este no solo un documento sino sobre todo un recurso para la representación y la interpretación reflexiva de la realidad histórica y social contenida en esas imágenes. Pero esta relación no solo está dada por la manera en que uno concibe y aborda al otro, sino que también se han establecido analogías entre ambos. En tal sentido, Gustrán Loscos alude a cuatro bazas: su naturaleza discursiva, la trascendencia de la magnitud tiempo, la ausencia de un referente físico en ambas disciplinas y su construcción a partir de un proceso de montaje.<sup>131</sup>

La primera de estas analogías se relaciona con la búsqueda de la producción de sentidos en ambos espacios. Por ello Christian Delage y Vincent Guigueno homogenizan al historiador y al cineasta en lo relativo a la producción de sentidos por parte de ambos, ya que ambos producen discursos.<sup>132</sup> Como ya se expresó, la segunda analogía deriva del lugar otorgado en ambos al tiempo, ya sea como la consecución de imágenes en un periodo o como el tiempo de manera lineal. Ambos, además, establecen una estrecha relación entre el tiempo del relato (histórico o cinematográfico) y el marco contextual y social en que el realizador concibe la obra de arte. Por su parte la tercera analogía se refiere a la ausencia del referente directo, con lo cual, tanto el Cine como la Historia se reciben como una evocación que trata de reflejar lo sucedido. De ahí que Monterde afirme: “el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio, para lo cual recurren a la manipulación —en el buen sentido de la palabra—, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso”.<sup>133</sup> Finalmente la cuarta analogía establece que, en ambas disciplinas, el material se somete a un proceso de selección y montaje. Si bien esta característica en el cine es más evidente, en la historia también está presente a partir de la selección de documentos, la manera de contar el suceso, así como en la ideología de quien lo cuenta. Es por ello que Rosenstone considera que “la historia, incluida la

---

<sup>129</sup> GUICHOT REINA, V., “Cine e Historia reciente de la educación española, relato de una experiencia valiosa para la formación de los educadores”, *Cabás*, 11, VI, 2014, pp. 141-160, espec. p. 148.

<sup>130</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen...*, op. cit., p. 203.

<sup>131</sup> GUSTRÁN LOSCOS, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000)...*, op. cit., p. 46.

<sup>132</sup> DELAGE, C. y GUIGUENO, V., *L’Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 21, citado en Gustrán Loscos, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000)...*, op. cit., p. 47.

<sup>133</sup> MONTERDE, J. E., SELVA, M. y SOLÀ, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 32 y 37-38.

escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo”.<sup>134</sup> Tres aproximaciones diferentes al conflicto vasco, de alta complejidad, las encontramos en *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008), *Fuego* (Luis Marías, 2014) y *Lasa eta Zabala* (*Lasa y Zabala*, Pablo Malo, 2014). Por tanto, se puede concluir que tanto Historia como Cine constituyen maneras de representar una porción de la realidad basada en el conocimiento o la negación del contexto.

### **El cine como fuente histórica y de análisis social**

Para analizar la relación del cine con la sociedad contemporánea debemos retomar las interferencias y empréstitos del primero con la Historia. Para dicho análisis recurriremos a cuatro variables esenciales numeradas por Ferro para analizar dichas interferencias y que repercuten de forma directa en el vínculo que se establecerá entre la realización cinematográfica y la sociedad. En primer lugar, Ferro propone el empleo del cine como documento para analizar la realidad histórica, las relaciones del filme con procesos o hechos históricos. En un segundo momento alude al cine como agente o constructor de la Historia, con lo que persigue una mirada más cercana a la manera en que se representan los hechos históricos. La tercera de esas variables es el lenguaje y las interpretaciones estéticas que realizan los autores del hecho histórico. Hablamos de la forma en que se puede convertir en espejo del momento histórico. Por último el campo social que se produce y recibe un filme y las maneras en que esas representaciones se anclan o reproducen en la sociedad.<sup>135</sup>

El cine, su expansión artística e industrial a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, puede ser apreciado como un fenómeno social, dada la aceptación por parte del público del conjunto con los diversos temas a abordar. Más allá de su devenir en tanto fenómeno de masas, industria, y arte, el cine halla en el receptor, tanto individual como colectivo, un interlocutor, no solo al que proponerle un determinado giro argumental, sino también un infinito de problemáticas o temas a ser reflexionados. Al respecto plantea Pierre Sorlin: “el cine unificaba a los públicos más heterogéneos, que pertenecían a generaciones diferentes, haciéndolos partícipes del mismo objeto”.<sup>136</sup> También señala que aunque la televisión revolucionó las maneras de los individuos de relacionarse con los espectáculos o la información manejada, la reputación artística de ciertas películas trascendentes como *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) perviven en el imaginario colectivo, muchas veces incorporadas de manera anónima e indirecta a la cultura de masas a través de referentes indirectos pero inteligibles hasta un punto. Eso no quiere necesariamente decir que el conocimiento de la Historia del Cine sea parte del patrimonio colectivo, en esencia porque su análisis estético nunca ha dejado de ser una actividad académica,

<sup>134</sup> ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes...*, op. cit., p. 36.

<sup>135</sup> FERRO, M., *Historia contemporánea y cine...*, op. cit., p. 39.

<sup>136</sup> SORLIN, P., “El cine, reto para el historiador”, *Istor*, 20, 2005, pp. 11-35, espec. p. 13.

curricular, intelectual, concentrada en unos pocos miles de individuos que la ejercen de manera profesional.

De la misma manera, el cine ofrece información sobre la sociedad que convierte en objeto de su representación. De tal forma puede brindar elementos que nos acerquen al conocimiento científico de las sociedades en que se produce, a las sociedades a las cuales retrata o de las sociedades que perciben y consumen los filmes. Al unísono los abordajes pueden orientarse hacia las distintas aristas sociales a explorar, como podrían ser la cultura, la economía o la política, entre otras esferas.<sup>137</sup> Al abordar el cine como documento histórico las primeras alusiones están relacionadas con los noticieros o documentales. Como ejemplo de este tipo de relación Burke alude al comentario de un archivero del Museo Imperial de la Guerra sobre una película que abordaba la Sublevación de Pascua de Dublín en abril de 1916, quien expresara: “puede apreciarse el alcance de los daños, el comportamiento y el armamento de las tropas que tomaron parte en ella, e incluso la actitud del populacho de Dublín”.<sup>138</sup> Sobre esta función del cine, Robert Gardner, autor de películas etnográficas, asegura que el testimonio obtenido a través del cine es de “tipo directo y carente por completo de ambigüedades, por cuanto capta la realidad de manera instantánea, sin que sufra las distorsiones debidas a errores de percepción visual, de memoria o de interpretación semántica”.<sup>139</sup>

Lo cierto es que el conocimiento histórico se edifica sobre una base multidisciplinar que bebe de disímiles fuentes entre las que emerge el audiovisual. Según Rosenstone:

(...) vivimos en un mundo dominado por las imágenes en el que cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo casi libre por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia.<sup>140</sup>

Por su parte, Sorlin, en su abordaje y análisis del rol documental del cine en general, asegura: “las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantasiosa pero muy fuerte del pasado”.<sup>141</sup> El cine recrea el pasado en imágenes y en consecuencia lo interpreta de diversas maneras, al ofrecer informaciones que otros tipos de fuentes históricas no podrían brindarnos: “las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes,

---

<sup>137</sup> ARRESEYGOR, G., BISSO, M. y RAGGIO, S., “Teoría y práctica de la relación entre cine...”, *op. cit.*, p. 233.

<sup>138</sup> BURKE, P., *Visto o no visto. El uso de la imagen...*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pp. 196-197.

<sup>140</sup> ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>141</sup> SORLIN, P., “El cine, reto para el...”, *op. cit.*, p. 27.

sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos”.<sup>142</sup> Muchos han sido los directores-autores que han logrado evocar el pasado pero también la sociedad de una forma atinada. En esta selecta lista encontramos a Luchino Visconti, quien logra evocar escenas de la alta sociedad de Palermo en *El gatopardo* (1963); a Federico Fellini que recrea la clase trabajadora de los años 30 en *Roma* (1972); Akira Kurosawa, que representa en sus filmes la sociedad japonesa en diferentes momentos históricos, entre los que podemos citar *Los siete samuráis* (1954) o Luis García Berlanga, quien a través del humor negro y retratos costumbristas, supo reflejar los ideales y carencias de la sociedad española de los años 50 y 60, como vemos en *Plácido* (1961).

Marc Ferro considera que el cine, independientemente de las mediaciones externas de las que pueda ser objeto, constituye una fuente y un testimonio para acercarse al pasado: “Documental o ficción, la imagen que ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos, o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias”.<sup>143</sup> El cine puede, entonces, derrumbar la imagen reflejada o construida por instituciones, individuos, grupos sociales. A través suyo se logra mostrar las faltas o hechos ocultos de una sociedad. Al evaluar la factibilidad del cine como documento histórico Pablo Alvira sostiene que el cine proporciona una visión integral. “La historia plasmada en imágenes muestra su característica principal: ser un proceso de relaciones sociales cambiantes en el que las cuestiones políticas y sociales —de hecho, todas las cuestiones del pasado, incluido el lenguaje— están interrelacionadas.”<sup>144</sup>

Francisco J. Zubiaur Carreño inscribe, de manera más específica y tradicional, dentro de este tipo de cine, al documental, dada la presencia (en su forma más común) de un narrador y de testigos, al tiempo que desfilan las imágenes del sitio donde ocurrieron los hechos, fusionadas con otros materiales visuales.<sup>145</sup> El documental se distancia de otros géneros informativos, como la crónica o el reportaje periodístico, al lograr una mayor profundidad y análisis del tema que aborda. Es por ello fundamental, en el análisis de este tipo de realizaciones, el acercamiento al contexto de producción, circulación y consumo.

Además de los modos de representación y los parámetros propios del medio, Martínez Gil sostiene que para considerar un filme fuente histórica es preciso analizar también el contexto de consumo, las reacciones provocadas en el público y en la crítica, dado que considera que una película cobra significado cuando es consumida.<sup>146</sup> Por otro

<sup>142</sup> ROSENSTONE, R. A., “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *Istor*, 20, 2005, pp. 91-108, espec. p. 100.

<sup>143</sup> FERRO, M., *Historia Contemporánea y Cine...*, op. cit., p. 37.

<sup>144</sup> ALVIRA, P., “El cine como fuente para la investigación histórica...”, op. cit., p. 144.

<sup>145</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “El cine como fuente de la historia...”, op. cit., p. 207.

<sup>146</sup> MARTÍNEZ GIL, F., “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vinculos de Historia*, 2, 2013, pp. 351-372, espec. p. 355.

lado, Alberto Bornstein Sánchez sustenta que el cine no pretende analizar el pasado histórico, por lo menos no en su generalidad, lo que lo exime de ser considerado como ciencia, supeditada al rigor científico de un historiador.<sup>147</sup> A tono con esta idea Lorente-Costa asegura que si el análisis de un filme parte de una pretendida científicidad entonces no tendrá valor para el historiador:

(...) debería ser ya evidente para todos que el cine, como documento/monumento incluso, carecerá de valor para el historiador si se busca una justificación primordial en una pretendida —mal entendida— científicidad, sobre todo porque no la precisa. No es la verdad de los hechos lo que importa en cine, sino su verosimilitud filmica (...). No es necesario que las cosas sean ciertas en la realidad, basta con que lo sean en la estructura que el film propone, basta con que correspondan a situaciones participantes en el mismo tipo de posibilidad histórica.<sup>148</sup>

Atendiendo a estos elementos no es extraño que Sorlin cuestione la existencia de una historia cinematográfica. Para él “las supuestas «películas históricas» son ya sea ponencias adornadas con imágenes que coinciden más o menos con el texto, ya sea ficciones que tratan libremente un periodo pasado”.<sup>149</sup> Estas son las razones por las que advierte sobre determinados aspectos que se deben tener en cuenta cuando se recurre al cine como fuente para conocer la Historia, y la sociedad que retrata, otorgándole una mayor relevancia al contexto y a los intereses indirectos o subjetivos que podrían estar ocultos tras la lente de la cámara y el director: “Recurrir a una película impone precauciones, es preciso datarla y determinar por qué, para quién o para qué objetivo fue rodada, no es una prueba sino una pieza que hace falta confrontar con otras piezas, su uso requiere un estudio crítico y un comentario”.<sup>150</sup>

El hecho de que el cine devenga documento o fuente histórica impone, como con el resto de la bibliografía o documentos consultados por el historiador, una mirada crítica y un análisis exhaustivo de lo que se dice. En este caso específico debe tenerse en cuenta el medio, el lenguaje, el encuadre, la musicalización, las características propias de este tipo de material. Para ello es preciso conocer interioridades del proceso de rodaje o postproducción del mismo, si las locaciones son reales o se construyeron a los efectos del filme. Pero además de la parte técnica propiamente dicha, es preciso que el análisis no excluya los factores contextuales en los que se creó el filme, por lo que se impone también la apropiación de técnicas y herramientas procedentes de la sociología, la psicología o la propia historia. Tan importante es, para una mejor decodificación del material cinematográfico, estudiar el distanciamiento brechtiano de la cámara o el regodeo en el campo vacío, como en qué zona del extrarradio madrileño se ha filmado

---

<sup>147</sup> BORNSTEIN SÁNCHEZ, A., “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 1991, pp. 277-292, espec. p. 280.

<sup>148</sup> LORENTE-COSTA, J., “El cine de aventuras”, en Romaguera, J. y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine...*, *op. cit.*, pp. 196-206, espec. 199-200.

<sup>149</sup> SORLIN, P., “Cine e historia. Una relación que hace falta...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 25.

*Hermosa juventud*, cuál es la postura del realizador ante su momento histórico, y si ello afecta su obra, así como las circunstancias de crisis socioeconómica y de valores que sobrevuelan todo el largometraje y que le sirvieron de punto de partida a su director para edificar un retrato fidedigno y duro de la realidad española imperante. Es entonces válido seguir lo pautado por Ferro al plantear: “Partir de la imagen, de las imágenes. No buscar solamente en ellas que ilustren, confirmen o desmientan la sabiduría que nos bien de la tradición escrita; considerar las imágenes en sí mismas, pero sin que ello impida recurrir a otras disciplinas cuando necesitemos comprenderlas mejor”.<sup>151</sup>

No obstante, sin negar la validez del cine como documento, Rosenstone trasciende la mera percepción del cine como fuente histórica. Para él el cine goza de la capacidad de elaborar discursos historiográficos propios con relación al pasado. El valor documental del cine de ficción radicaría, una vez más, en su carácter recreativo y además subjetivo. Rosentone lo entiende y asume, por tanto, como una herramienta humana, imperfecta pero necesaria, permisible, más que todo creíble y válido por su potencial comunicativo.

### **El cine como agente de la historia y del cambio social**

En la Historia del Cine existen filmes que han influido en la conformación de ideologías, en las maneras de pensar de sus receptores contemporáneos. En este caso el cine como arte, discurso, ideología e industria del siglo XX, se convierte en un actor directo de la historia de una nación y de la sociedad que la genera. Precisamente este rol de la producción cinematográfica es uno de los apartados a los que Ferro presta atención en su análisis, definiéndolo como un agente de la historia a partir de la capacidad de éste de mostrar sucesos preteridos o silenciados. Este planteamiento parte del principio de que el cine, sea de ficción o documental, no solo influye en la construcción del imaginario colectivo, sino que también repercute en el abordaje de temas que pueden haber sido censurados.

El cine no siempre se limita a representar la historia, un contexto cultural o geopolítico, sino que también logra convertirse en actor de la misma al devenir en agente que puede, desde su representación, dar lugar a un suceso o propiciar su ocurrencia. Al respecto no se puede obviar la influencia que ejerció en su momento el cine de propaganda y la que ejerce en la actualidad la televisión, a partir de la emisión de información que pueda contribuir a la construcción de una realidad acorde con los intereses de quienes tienen en sus manos el control de estos medios. Pero de igual forma, el cine, y los medios de manera general, no solo no se han mantenido en ocasiones al servicio de las ideologías dominantes sino que han sido capaz de emplazarlas y cuestionarlas en busca de su modificación. Si bien no siempre logran esa transformación sí pueden influir en los modos en que los actores sociales se representan, conciben y actúan ante dichas ideologías. Ferro recurre al ejemplo de dos documentales,

---

<sup>151</sup> FERRO, M., *Historia contemporánea y cine...*, op. cit., p. 38.

*Mi lucha (MeinKampf)*, Erwin Leiser, 1962) y *La tristeza y la piedad (Le chagrin et la pitié)*, Marcel Ophüls, 1973), que colocan a alemanes y franceses, respectivamente, ante el pasado que significaba el nazismo y el colaboracionismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial, como muestra de recuperación de la memoria sobre hechos que realmente marcaron esas naciones.<sup>152</sup> De la misma forma, el cine ha contribuido a eliminar espacios de silencio, al visibilizar temas que contribuirían a transformar la sociedad y que devendrían espacios de inclusión.

Las propuestas vascas *Ander* (Roberto Castón, 2009) y *80 días (80 egunean)*, Jose Maria Goenaga y Jon Garaño, 2010),<sup>153</sup> posibilitaron visibilizar la temática homosexual desde dos aristas divergentes y omitidas hasta ese momento en el cine español. La primera, conjuga la homosexualidad masculina y la inmigración a través del amor entre un campesino vasco y su empleado, inmigrante peruano, donde la tradición, la lucha interna consigo mismo y la familia y amigos, y el paisaje rural vasco devienen interventores de la relación. La segunda película puntúa en otro de los temas preteridos de la cinematografía nacional: la vejez, por lo que el filme conjuga ambas zonas desplazadas desde la hondura necesaria. Homosexualidad femenina y vejez a partir del inesperado reencuentro, después de 50 años, de dos antiguas compañeras de colegio ya en el ocaso de sus vidas que posibilita el redescubrimiento lésbico de una mujer de 70 años por su otrora amiga. La lucha interna entre razón y deseo y el develamiento y recorrido del proceso amoroso, serán los motores propulsores en ambos filmes, incidiendo en el rol de la sociedad para con la felicidad del individuo y la aceptación de este como sujeto en comunidad mediante un tema devenido realidad social normalizada en territorio nacional pero aún lleno de intersticios. Es por ello que Martínez Gil sostiene que el cine fue “decisivo en la ruptura de tabúes, en el impulso de un cambio político y social y en la conquista de la libertad de expresión, por no hablar de modas y modelos de identidad y de conducta”.<sup>154</sup>

Además de la influencia ejercida en la ideología de sus contemporáneos, para Ferro es también vital la relación del filme con el poder político o en cualquiera de sus otras formas de expresión social.<sup>155</sup> Dentro del denominado cine político, provisto muchas veces de un significado doctrinal y ensalzador, la relación entre el arte audiovisual y el poder genera una dinámica no siempre dialógica, lo que permite no solo la emergencia de fricciones evidentes o latentes entre los creadores y los dirigentes, sino

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>153</sup> La filmografía de ficción del donostiarra Jon Garaño aboga por la visibilidad de la diferencia, su aceptación, la legitimidad de la otredad en un mundo cada vez más inclusivo, pero donde al mismo tiempo prima cada vez más el individualismo, la parcelación del pensamiento, y el arrastre de la exclusión. Los largometrajes firmados por Jose Maria Goenaga, *80 egunean* y *Loreak* (Flores, 2014), así lo demuestran. Pero es quizás en *Handia* (Jon Garaño y Aitor Arregui, 2017) donde, desde la metáfora, se hace un contundente llamado de alerta a la legitimidad y belleza de la diferencia, y al temor de que nuevos tiempos puedan parecerse a viejos tiempos. Como marca autoral, se edifica un cine de corte poético donde las costuras de lo social afloran desde lo metafórico.

<sup>154</sup> MARTÍNEZ GIL, F., “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?...”, *op. cit.*, p. 368.

<sup>155</sup> ARRESEYGOR, G., BISSO, M. y RAGGIO, S., “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia...”, *op. cit.*, p. 235.

incluso llega a potenciar determinadas prácticas de subversión del sentido, que se enmascara de matices intelectuales para eludir la censura consensuada. Por ejemplo, el llamado cine metafórico de Saura en el tardofranquismo. En este sentido Ferro apunta al cine soviético como un caso evidente de que, aun ante la mirada censora o represiva de la dirigencia política estalinista, el cine puede encerrar mensajes subliminales que “escapen al ojo del funcionario”.<sup>156</sup> “Cualquier film sea el que sea, queda desbordado siempre por su contenido, y no sólo engaña al censor, sino también al mismo operador que lo filma”.<sup>157</sup> Para Ferro la película posee la capacidad de escapar no solo de la figura censora, sino también de quienes se encuentran inmersos en el proceso de construcción filmica, pues no cree que sean del todo conscientes del verdadero significado de la realidad que se representa en el filme, ni de la posible magnitud que puedan llegar a alcanzar los contenidos expuestos en él, viéndose el material cinematográfico sobrepasado por estos. Es necesario puntualizar cómo el cine de ficción posee una libertad mayor, o logra escapar a veces mejor a la censura que el documental, que en determinadas dictaduras se erige en el género por excelencia de transmisión de ideología. La creatividad e ingenio del director, y determinados géneros, coadyuvan a ello. El cine de Andrei Tarkovski, en la Unión Soviética, o el de Tomás Gutiérrez Alea, en Cuba, son ejemplos de obras y poéticas autorales que lograron edificar un discurso que ponía en crisis la capacidad de algunos receptores en el poder gubernamental de “controlar la realidad de una película”,<sup>158</sup> donde un cine del proletariado y para el proletariado emergía no solo como necesidad sino también como imposición. *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) y *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), desde registros divergentes entre sí, son dadores de una crítica sociopolítica de la época y la nación ya sea de modos encubiertos o explícitos, desde un accionar narrativo realista o desde el poético.

De la misma forma los profesores de la Universidad del País Vasco, Igor Barrenetxea y Andoni Elezcano, consideran al cine decisivo como agente de la historia, debido tanto a la intencionalidad del mismo, expresada a manera de crítica abierta o propaganda encubierta, con la que se logra influir en el imaginario colectivo, como también por su poder de “generar acontecimientos históricos: fenómenos sociales, polémicas, censura, etc.”.<sup>159</sup> Esta influencia es posible debido sobre todo al elevado consumo paulatino de audiovisuales, que condicionan la construcción del conocimiento histórico, lo que permite la incorporación del cine como un documento más a analizar. Tal y como asevera el profesor e investigador Julio Montero: “Las versiones

---

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> FERRO, M., *Historia contemporánea y cine...*, op. cit., p. 124.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>159</sup> BARRENETXEA, I. y ELEZCANO, A., “La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia”, *FILMHISTORIA Online*, Vol. 26, 1, 2016, pp. 67-80, espec. p. 68: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/viewFile/16126/19140>, (fecha de consulta: 01-V-2018).



cinematográficas de la historia tienden, de manera cada vez más efectiva, a sustituir las que ofrecen los libros de historia”.<sup>160</sup>

Otro de los aspectos transformadores del cine emerge en el momento en que las masas sociales comienzan a ganar protagonismo en las películas a través de sus diferentes movimientos, su ubicación en el cuadro, en dependencia de la estética del director y que influirá en la manera de contar la historia. En tal sentido Sorlin plantea: “al darle vida a la muchedumbre, al hacerla sostener la narración mediante el movimiento a la manera de Griffith, al transformarla en tema político —destructor con Lubitsch, portador del futuro con Eisenstein—, las películas obligaban a romper con el viejo esquema que veía en la masa un conjunto único, una especie de entidad anónima, y a tener en cuenta su infinita variedad”.<sup>161</sup>

Pero más allá de lo estético y la narración, el cine debería intentar lograr incentivar a las mayorías sociales, a partir de la estimulación de su imaginario colectivo compartido, al punto de moverlas a la acción política revolucionaria, partidaria del cambio. Por ello:

Eisenstein propone el cine-puño, o el efecto de shock en el espectador, para desfamiliarizarlo de la vida ficticia de la obra artística, y ubicarlo en tiempo y espacio, para que cuestione lo que ve, y ejercite su conciencia. Precisamente, la teoría soviética propone un cine que funja como plataforma para que el espectador se conciencie políticamente. Eisenstein combate la visión del cine como reproducción íntegra de la realidad, pues lo veía como un conjunto de fragmentos que se historian en la cognición del espectador.<sup>162</sup>

En palabras del propio Eisenstein “Vertov toma del mundo que lo rodea aquello que a él le impresiona y no aquello que, impresionando al espectador, trabajará su psiquismo (...). El *Kinoglaz* no es el símbolo de una visión, sino de una contemplación. (...) Ahora bien, nosotros no debemos contemplar sino actuar. No es un *Cine-Ojo* lo que nos hace falta, sino un *Cine-Puño*”.<sup>163</sup> En esta llamada a un cine combativo que golpee los principios y valores del receptor audiovisual, y en el campo ideológico contrario, el cine de Kent Loach, paradigmático en sus postulados de lucha sociopolítica, o el más sutil de los hermanos Dardenne (destacando en particular *Rosetta*, 1999, y *Dos días, una noche*, 2014), también adquieren esta categoría de cine-puño.

---

<sup>160</sup> MONTERO, J., “Introducción. Los motivos de este libro”, en Montero, J. y Rodríguez, A. (dirs.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 11-27, espec. p. 11.

<sup>161</sup> SORLIN, P., “El cine, reto para el...”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>162</sup> SAKER, G., “El cine-puño y la conciencia política”, *80 grados*, (26-IV-2013):

<http://www.80grados.net/el-cine-puno-y-la-conciencia-politica/>, (fecha de consulta: 01-V-2018).

<sup>163</sup> EISENSTEIN, S. M., *Au-delà des étoiles*, Oevres/1, París, U.G.E, 1974, pp. 152-153, citado en Sánchez-Biosca, V., *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, p. 99.

En consecuencia el cine plantea modos de comportamiento que pueden contraponerse a los instituidos en una sociedad determinada y puede, por ende, desencadenar conflictos al interior de un modelo social con tendencia al estatismo y la represión. Sorlin intenta ejemplificarlo con los filmes estadounidenses que llegados al bloque socialista del Este comenzaron a visibilizar el modo de vida de la sociedad de consumo, factor que influyó en su posterior caída. Así lo confirma, aunque sin citar qué largometrajes de ficción resultaron más decisivos o recurrentes en ese sentido:

(...) el cine formó parte de la caída del «imperio» soviético. Se habla mucho de la influencia de la televisión que, mostrando una imagen atractiva de la vida de los países capitalistas, provocó una crisis interna en el «bloque» comunista. El cine precedió a la televisión: las películas norteamericanas y europeas fueron distribuidas a los países del Este que rodaban pocas cintas y donde el cine era muy popular.<sup>164</sup>

En el contexto español, *Los lunes al sol*, *Hermosa juventud* y *Techo y comida* son tres largometrajes que trabajan el desempleo, un mal endémico nacional, retratando personajes sumergidos en su precariedad y en las vicisitudes que se desencadenan a partir de este estatismo laboral. Relatos que intentan desplegar visiones, más allá de la catarsis más o menos fugaz recién culminado su visionado, capaces de proporcionar un cambio en la conciencia del espectador, para activar su capacidad de movilización, de lucha por el cambio. De ese modo, el cine, como constructo y agente de la historia, intenta “educar” a otros agentes capaces de cuestionar y erosionar lo establecido.

### **El cine como retrato de la realidad**

En este apartado tomaremos la función espejo del cine como la manera en que refleja la sociedad. El cine remite a la realidad, histórica y social, ya que la representa o incluso puede llegar a suplantarla, pero en este proceso de representar o construir la realidad pasa por una serie de mediaciones que condicionan el producto final. Nos referimos al hecho de ser un producto comercial, por lo que es necesario también tener en cuenta los gustos y expectativas del público. En función de ello el autor debe tener en mente una serie de variables que podría menguar su libertad. Se trata de los géneros, la censura o autocensura.<sup>165</sup> De esta forma la recurrente frase “una imagen vale más que mil palabras”, o sea, la supuesta preeminencia de la imagen en movimiento sobre el discurso escrito o hablado, es desarmada a partir de que dicha imagen no es la realidad objetiva, sino la que ha querido reflejar el director. Bazin constituye uno de los autores que ha abordado el nexo complementario entre el cine y la realidad, visto desde la perspectiva de un objeto y su imagen. Al respecto afirma:

<sup>164</sup> SORLIN, P., “Películas que orientan la historia”, en Montero, J. y Rodríguez, A. (dirs.), *El cine cambia...*, *op. cit.*, pp. 31-44, espec. p. 43.

<sup>165</sup> MARTÍNEZ GIL, F., “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?...”, *op. cit.*, p. 353.

Pero la naturaleza de la «imagen-hecho» no consiste solo en mantener con otras «imágenes hechos» las relaciones inventadas por la mente. Es cierto que son esas propiedades centrífugas de la imagen, las que permiten construir el relato, pero consideradas en sí misma —cada imagen como un fragmento de realidad anterior al sentido total—, toda la superficie de la pantalla debe representar la misma densidad concreta.<sup>166</sup>

Sobre este enfoque Gerard Leblanc, al interpretar la realidad filmica según Bazin, dice: “la cámara cumplía un sueño ancestral del hombre: reproducir la realidad, reproducirse a sí mismo”.<sup>167</sup> Entonces el cine es capaz de “construir un mundo “a imagen de lo real””.<sup>168</sup> Es válido señalar que la visión de Bazin es considerada una teoría idealista, puesto que “esconde la naturalidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos anteriores a la creación de una ilusión de realidad”.<sup>169</sup>

Otro defensor de la idea de que el filme tiende a reflejar la realidad es Kracauer. De ahí que sostenga que el montaje deba ser lo más invisible posible de manera que la visión cinematográfica pueda revelar los aspectos de la realidad que el ser humano es incapaz de ver:

El cine torna visible algo que no veíamos —y tal vez podríamos ver— antes de su advenimiento. El cine nos ayuda a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. (...) El cine puede ser definido como el medio particularmente equipado para promover la redención de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, apropiarnos de objetos y hechos que comprenden el flujo de la vida material.<sup>170</sup>

Como ejemplo de esta corriente podemos abordar el neorrealismo italiano, “corriente cinematográfica que abordó los problemas de Italia en la posguerra como el hambre, la pobreza, la marginación, la delincuencia y la situación social de la mujer”.<sup>171</sup>

Además de este movimiento cinematográfico, si de reflejo de la sociedad se trata, podría recurrirse al documental, pues las propias características que lo convierten en fuente podrían sentar las bases para asegurar que se torna espejo de la realidad social que aborda: “El vínculo que existe entre el cine documental y la naturalidad de sus imágenes-audio se explica por la referencia que aquél hace de los real”.<sup>172</sup> Dicha referencia está estrechamente relacionada con una representación más rigurosa que la de

---

<sup>166</sup> BAZIN, A., “Una estética de la realidad: El neorrealismo...”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>167</sup> DITTUS BENAVENTE, R., *El cine documental político y la noción de dispositivo, una aproximación semiótica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, p. 134.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> CASETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 53.

<sup>170</sup> KRACAUER, S., *Teoría de cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 300.

<sup>171</sup> LAGUARDA, P. I., “El cine como fuente y escritura...”, *op. cit.*, p. 111.

<sup>172</sup> DITTUS BENAVENTE, R., *El cine documental político y la noción de dispositivo...*, *op. cit.*, p. 22.

la ficción, aun cuando en la contemporaneidad han cobrado auge los docudramas, los falsos documentales y los docurealitys. Inicialmente los elementos aparecidos en el documental son calificados como reales y llega a considerarse como “sinónimo de registro filmico en tiempo presente” de una situación que puede llegar a ser protagonizada por cualquier individuo.<sup>173</sup> No obstante, como con el resto de las imágenes cinematográficas, se advierte que la representación de la realidad está preñada por la subjetividad del autor. Hay que tener presente que en ocasiones ese sello autoral llega a cuestionar determinados aspectos de una sociedad. Podríamos asegurar, como ya se ha dicho con anterioridad, que se trata del espejo de la realidad desde la cosmovisión del autor, por lo que se coincide con Monterde en que se trata de “un metalenguaje de la realidad”.<sup>174</sup> A partir de aseveraciones como la anterior es que podemos coincidir con los criterios de Bill Nichols al plantear que todo filme es documental, pues hasta en el caso de los de ficción es necesaria una revisión y estudio para conseguir recrear de manera verosímil las situaciones, características de un periodo determinado, dadas en su vestuario, modo de hablar, prácticas culturales.<sup>175</sup>

Sorlin asegura que el cine “dice” poco y, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. No obstante, también considera que aporta tres elementos fundamentales que inciden en la información que sobre un momento histórico determinado se puede tener: un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un salto al pasado.<sup>176</sup>

Al abordar la relación entre Cine e Historia, así como las posibilidades del primero de reflejarla, Sorlin asegura que el cine “es capaz de evocar ya sea vastos conjuntos humanos, ya sea casos aislados, y que si bien ha privilegiado la segunda opción, propone al historiador una reflexión sobre la relación entre vivencia personal y experiencia colectiva en la restitución del pasado”.<sup>177</sup> La realización cinematográfica propone un acercamiento a procesos sociales, al punto de constituirse en un espejo del objeto de representación seleccionado por el realizador. Aun así, estamos en presencia de un espejo que no necesariamente tiene que presentar una realidad social de manera objetiva sino al menos verosímil (*Mi loco Erasmus*, Carlo Padial, 2012). Esto no quiere decir que dicha realidad pueda ser tergiversada por el filme, sino que se representará en la pantalla la concepción e interpretación que de esa realidad detenta el director-autor (*Terrados*, Demian Sabini, 2011). Tampoco se puede obviar que esa representación de la realidad social, en menor o mayor medida, expondrá los engranajes de una sociedad, pues “las películas no son la realidad pero nunca se apartan totalmente de la situación real; como espejos que enmarcan, limitan, a veces distorsionan, pero eventualmente

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>174</sup> MONTERDE, J. E., “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica”, en Romaguera, J. y Rimbau, E. (eds.), *La Historia y el Cine...*, *op. cit.*, pp. 207-220, espec. p. 209.

<sup>175</sup> NICHOLS, B., *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 1.

<sup>176</sup> SORLIN, P., “El cine, reto para el...”, *op. cit.*, p. 19.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 24.

reflejan lo que está frente a ellos, los filmes exhiben aspectos de la sociedad que los produce”.<sup>178</sup>

### El cine como constructo de la Historia

Al referirnos a las interferencias entre el Cine y la Historia aludimos al hecho de que el cine pudiese devenir reto para la historia como disciplina científica, a partir de su papel como constructor de la historia. Sobre esto Gustrán Loscos señala tres esenciales retos: el primero muestra al cine como un configurador de la identidad y la memoria colectiva; el segundo surge de la definición de Marc Ferro del cine como un agente de la historia, ya analizado; y tercero, en tanto consecuencia del poder historiador del cine,<sup>179</sup> es decir, la asunción de su potencial inmanente no solo como instrumento de registro audiovisual sino también de revisión y reconstrucción de hechos conocidos pero quizás distorsionados desde las disímiles versiones divulgadas y muchas veces contrapuestas.

En palabras de Rosenstone es posible establecer una analogía entre los retos que hoy el Cine impone a la Historia como ciencia y proceso, y los que en su momento la historia escrita impuso a la tradición oral:

Antes de Herodoto existía el mito, (...) adecuado en términos de que proveía un mundo coherente en el que vivir y relacionarse con el pasado. En el mundo posliterario, es posible que la cultura visual vuelva a cambiar la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no significa olvidar los intentos de alcanzar la verdad, sino más bien reconocer que puede haber más de un tipo de verdad histórica, o que las verdades del medio visual pueden ser distintas de las que transmiten las palabras, aunque no necesariamente incompatibles.<sup>180</sup>

El hecho de que el cine pueda configurar la identidad y la memoria colectiva podría relacionarse también con teorías enmarcadas en el análisis de los *Mass Media*, entendiéndose al cine como tal. Una de ellas es la Tematización,<sup>181</sup> con la cual se hace referencia a la medida en que algunos temas cobran preponderancia en el espacio público. Para ello es imprescindible el tratamiento recurrente de un tema en los medios, condicionado por estructuras narrativas y posiciones ideológicas que conllevan la incidencia de tales posicionamientos en la construcción de la realidad. Así, el reflejo prolongado de un tema en los medios, como lo es el cine, repercute en la formación de

---

<sup>178</sup> SORLIN, P., *Cines europeos, sociedades europeas...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>179</sup> GUSTRÁN LOSCOS, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000)*..., *op. cit.*, p. 50.

<sup>180</sup> ROSENSTONE, R., “La historia en imágenes/ la historia en palabras...”, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>181</sup> Es uno de los grandes aportes del sociólogo Nicklas Luhmann, es decir, la Teoría de la Tematización, que a grandes rasgos explica cómo los medios de comunicación, el cine entre ellos, asumen o descartan, seleccionan de modo intencionado, los acontecimientos que devendrán las noticias o generarán opiniones, a través de los cuales se construirán luego los temas de actualidad o importancia en detrimento de otros. Ver: LUHMANN, N., *La sociedad de la sociedad*, Ciudad de México, Herder, Universidad Iberoamericana, 2006.

imaginarios colectivos. A partir de tales concepciones se ha llegado a abordar a los medios, más que como reflejos de la realidad, como constructores de la realidad. A propósito José Luis Sánchez Noriega apunta que “se ha pasado de hablar de la influencia de los medios a hablar de los medios como constructores de realidad”.<sup>182</sup>

Otro de los retos que impone el cine a la Historia se desprende de la capacidad del primero de provocar la reflexión a partir de su argumentación. Ese poder historiador del cine, más que producir discursos históricos, permite la representación del pasado de un modo más vivo.<sup>183</sup> En este sentido el cine es abordado como medio para comprender de manera más directa y clara los fenómenos históricos, así como sus figuras y procesos. Podría plantearse que se convierte en una especie de mediador o traductor entre la Historia y su comprensión, un narrador que contribuye a formar las percepciones históricas de los individuos, siempre y cuando se definan apropiadamente los personajes y hechos. La capacidad historiográfica del cine ha sido abordada por Christian Delage y Vincent Guigueno al plantearla como “formas específicamente cinematográficas de figuración de la historia”.<sup>184</sup> Esta capacidad del cine para construir la Historia tiene que ver con la información ofrecida, dado que las películas “siempre hablan metafórica y simbólicamente sobre el pasado, casi nunca lo hacen en forma literal”.<sup>185</sup>

La conformación del pasado está estrechamente unida al significado que se le concede a los hechos, independientemente del tipo de película, pues “aun una de ficción puede estar repleta de significados sobre el pasado”.<sup>186</sup> Este abordaje recurre al poder de los medios para influir en los imaginarios populares, así como en la forma en que los individuos se representan, tanto individual como colectivamente, incluyendo los fenómenos y sucesos que los rodean. A esta capacidad se ha adscrito Rosenstone, quien, aludiendo a los llamados cineastas independientes, los considera como aquellos que “están intentando, de forma consciente, recrear hechos del pasado que el cine comercial ha ignorado o transfigurado”,<sup>187</sup> recreando intencionalmente en sus creaciones temas marginados o silenciados por la industria. Sobre estos realizadores Rosenstone asegura que representan a los “nuevos historiadores sociales”.<sup>188</sup>

El quehacer autoral en el cine encuentra en la sociedad un punto de partida. Lo social en sus más diversas variantes emerge cinematográficamente convertido en objeto de representación, desde diversas ópticas y posicionamientos. El cine deviene reflejo del medio que circunda al autor, pero también de sus representaciones y cosmovisión, no

<sup>182</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad...*, op. cit., p. 19.

<sup>183</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen...*, op. cit., p. 17.

<sup>184</sup> DELAGE, C. y GUIGUENO, V., *L’Historien et le film...*, op. cit., p. 23, citado en Guetrán Loscos, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000)...*, op. cit., p. 55.

<sup>185</sup> RANALLETI, M., “El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)”, *Entre pasados, revista de historia*, 15, 1998, pp. 91-125, espec. p. 103.

<sup>186</sup> *Ibidem.*

<sup>187</sup> ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes...*, op. cit., p. 35.

<sup>188</sup> *Ibidem.*

solo como realizador sino también como individuo histórico. El director-autor no necesariamente se puede limitar en su obra a una mirada más o menos complaciente de una sociedad, sino que puede traspasar el rol del observador pasivo y llegar incluso a convertirse en punto de partida para cuestionar y emplazar conceptos y valores. Logra así convertirse en actor activo de su entorno, de su tiempo y de la historia. (*Justi&Cia*, Ignacio Estaregui; *Los fenómenos*, Alfonso Zarauza, ambos de 2014, *Cerca de tu casa*).

Por todo ello es acertado asegurar que no se puede abordar la relación cine-historia-sociedad sólo desde la mirada reduccionista que convierte al primero en mera fuente o complemento de las mismas para indagar en un tiempo pretérito, sino que es preciso incluir en ese abordaje su rol transformador, su posibilidad de incidir en las maneras en que los individuos interpretan el pasado o construyen el presente, que no es más que la historia de mañana.





## CAPÍTULO II

---

# De la C de crisis a la Z de la última generación: un abecedario en tiempos de incertidumbre



Esta es una crisis que viene de lejos.

(Carlos Bordoni, *Estado de crisis*)

Cualquier semejanza con personas o lugares realmente  
existentes, no es coincidencia: es intencional.

(Konstantin Costa-Gavras, *Z*)



## 2.1. El ente teratogénico. Definición de crisis y tipologías de las crisis económicas

La definición de crisis ha tenido a lo largo de la historia múltiples enunciaciones y usos. Etimológicamente, la palabra crisis proviene del latín *crisis*, y ésta a su vez, del griego *krísis*, que tenía diferentes acepciones: *separar, decidir*.<sup>1</sup> Lo más parecido al significado actual lo encontramos en los relatos de la Guerra del Peloponeso, donde el historiador y militar ateniense Tucídides, la utiliza como *cierto punto de inflexión*, para señalar el momento más decisivo en la batalla.<sup>2</sup> De este cambio se derivan términos como crítica y criterio que posibilitan un análisis reflexivo del momento o acontecimiento.

No es hasta el siglo XVIII cuando la expresión adquiere una connotación muy parecida a la de hoy: progreso y decadencia.<sup>3</sup> Aplicado a un cierto reduccionismo económico,<sup>4</sup> se limita al momento de fase del cambio de ciclo. En la actual sociedad del conocimiento, cuando se utiliza en ciencias sociales, la palabra crisis se refiere a una situación complicada de cambio.<sup>5</sup> Para Carlo Bordini incluso involucra, en su terminología literal, una permutación en positivo “porque implica un cambio que puede muy bien ser un renacimiento tras un fracaso o una desintegración”.<sup>6</sup> Es el paso de una etapa anterior a una nueva, necesario para seguir adelante, que puede implicar crecimiento, mejoría, diferencia en su mejor sentido. “En un contexto más amplio, adopta el sentido de la maduración de una experiencia nueva (ya sea personal o en el plano sociohistórico colectivo). Constituye en definitiva, el factor de predisposición al cambio que prepara para ajustes futuros sobre una nueva base, algo que nada tiene de deprimente, como el actual impasse económico bien nos demuestra”.<sup>7</sup> Según el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, en su primera acepción de siete, la crisis es un cambio profundo y de consecuencias importantes en un

---

<sup>1</sup> ANDERS, V., “Etimología de Crisis”, *Etimologías de Chile*, (2001-2018):

<http://etimologias.dechile.net/?crisis>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

<sup>2</sup> TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 18-20 y BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>3</sup> SOCA, R. (edit.), *La página del idioma español* (2009-2014): <http://elcastellano.org/palabra/crisis>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

En la lengua inglesa se utiliza la palabra *shock*, que refleja de manera muy concisa el choque que existe entre el estado previo a conocer una determinada situación y el momento posterior, ya que son prácticamente opuestos. *The Free Dictionary*:

<https://www.thefreedictionary.com/shock>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

<sup>4</sup> El término reduccionismo económico (o economicismo) se usa en filosofía para calificar los modelos o teorías de la microeconomía clásica. El economicismo explica y predecir el comportamiento económico de la sociedad, con lo cual se ignoran otros factores de índole cultural, humana, social, política, espiritual o moral.

<sup>5</sup> SOCA, R. (edit.), *La página del idioma...*, *op. cit.*

<sup>6</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

proceso o una situación, o en la manera en que estos son apreciados.<sup>8</sup> Para Samir Amin “los momentos de cambio del movimiento serán calificados de crisis”.<sup>9</sup> Concepto que se aplica a todas las sociedades en el decursar de la historia, y, sobre todo, en sintonía con los sociólogos Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni, es válido para todos los aspectos de la vida social (política, económica, cultural) en un amplio sentido del concepto. En cualquier caso, la crisis, es un tiempo de decisión donde el sistema opta entre degenerarse o reconstituirse. Para Marx, “Las crisis son siempre momentáneas, soluciones violentas para las contradicciones existentes, violentas erupciones que restablecen el balance perturbador en un momento dado”.<sup>10</sup> En esta línea, paulatinamente, la palabra crisis ha ido perdiendo su significado original y ha adoptado con mayor asiduidad una connotación económica.

La calificación de económico expresa la mayor transformación inaugurada por el capitalismo: el predominio de la instancia económica, en oposición a la instancia político-ideológica de los sistemas anteriores. Se puede expresar esa alteración del orden de cosas diciendo que en el capitalismo la riqueza es fuente de poder (...) o también diciendo que la ley del valor no ordena únicamente lo económico del capitalismo, sino todos los aspectos de la vida social.<sup>11</sup>

Al comentar sobre la crisis económica, es conveniente adoptar el concepto del Diccionario Económico, que la define como una “situación prolongada de recesión económica, con sus efectos asociados de desempleo, cierre de empresas y descenso del consumo y de la inversión”.<sup>12</sup> Las dos definiciones convergen en lo esencial: situación económica de dificultades dilatadas, y a la vez se complementan en hacer referencia a conceptos como recesión económica y ciclo económico, definiciones esenciales para establecer una secuencia histórica de las crisis económicas.

Las crisis mejor estudiadas son las occidentales, lo que nos ha permitido establecer una larga secuencia histórica. Se trata de una dinámica basada en una serie de oleadas sucesivas de expansión y depresión, completando una secuencia de fases o ciclos, que hoy en día denominamos recesión, crisis o depresión. La recesión es un hundimiento de las actividades económicas en general que tiende a ser de amplitud débil y de corta duración. En cambio, la depresión es una contracción de la actividad económica de amplitud fuerte y de larga duración. Las crisis económicas técnicamente se definen como el punto de inflexión de un ciclo, el momento en que se frena la prosperidad económica, donde hay escasez y carestías. En los estudios históricos se

<sup>8</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, “Crisis”, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, p. 664.

<sup>9</sup> AMIN, S., “Crisis económica” en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo I, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 649-655, espec. p. 649.

<sup>10</sup> MARX, K., *El Capital*, Tomo III, Vol. 7, México D.F., Siglo XXI, 2006, p. 320.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 650.

<sup>12</sup> *Diccionario Económico*, Madrid, Unidad Editorial Información Económica S.L, 2018: <http://www.expansion.com/diccionario-economico/crisis-economica.html>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

habla de ciclos económicos que, por lo general, posee cuatro fases: 1) La expansión o el auge, es decir, el periodo ascendente de prosperidad. 2) La crisis, o el momento de inversión de la tendencia al alza. 3) La depresión o contracción. 4) La recuperación.<sup>13</sup>

Los ciclos y las crisis económicas han sido una constante en el devenir histórico. La Historia contemporánea se ha desarrollado entre las crisis recurrentes provocadas por la economía anárquica del capitalismo. De esta manera, con la superación de cada crisis, se sentaban las bases de una nueva crisis. El historiador de la economía Maurice Niveau, cuando analiza la historia económica del capitalismo, hace la siguiente observación: “El desarrollo del capitalismo industrial ha venido acompañado de una gran inestabilidad. A los períodos de prosperidad y de expansión de la producción han sucedido períodos de depresión y de paro”.<sup>14</sup> Al respecto, Blanca Muñoz, para dar cuenta de la teoría de la crisis de Habermas, asevera de modo más contundente: “Las fluctuaciones y oscilaciones de la economía especulativa supondrán la existencia de una permanente y continua crisis.”<sup>15</sup>

Bauman, padre de la teoría de la sociedad líquida, situó al estado de crisis actual como una emergencia no transitoria, asumiéndola como un proceso que más que coyuntural adquiere categoría de permanencia, y hasta de normalidad. Criterio que comparte con Carlo Bordoni y que afianza su visión de la preeminencia de la incertidumbre y el individualismo. De este modo, la emergencia del proceso da paso a una insistencia continuada que Bauman considera insalvable sobre todo en cuanto a desempleo y desigualdad, y quienes podrían cambiar dicho situación han dejado de ser fiables. “Vivimos en un constante estado de crisis”,<sup>16</sup> enuncia Bordoni refiriéndose a la crisis permanente que vive la sociedad occidental. En el diálogo que entablan ambos pensadores, que dio origen a *Estado de Crisis*, el sociólogo italiano expresa:

Cuando termina una crisis, otra que, entretanto, se ha ido acercando hasta nosotros pasa a ocupar su lugar. O tal vez se trata de la misma inmensa crisis que se autoalimenta y se metamorfosea con el tiempo, transformándose y regenerándose cual monstruoso ente teratogénico. Devora y cambia la suerte de millones de personas, transformándose en la norma en vez de la excepción, hasta convertirse en un hábito cotidiano con el que tenemos que lidiar en vez de una pesada molestia ocasional de la que librarse lo más pronto posible.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> BEINSTEIN, J., “Estados Unidos en el centro de la crisis mundial”, *Enfoques Alternativos*, 27, XI, 2004, pp. 24-29, espec. pp. 24-26.

<sup>14</sup> NIVEAU, M., *Historia de los hechos económicos contemporáneos*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 128.

<sup>15</sup> MUÑOZ, B., “Crisis (Teoría de la): Habermas/Offe”, en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo I, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 642-649, espec. p. 642.

<sup>16</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, op. cit., p. 42.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 17.

De raíz latina, conjugando los vocablos teratos, igual a monstruoso o fenómeno, y génico, de génesis u origen, el adjetivo se refiere a una malformación o mutación, alterando el patrón común. La teratogénesis es una alteración morfológica o funcional, y la teratología es una disciplina científica que estudia las malformaciones congénitas o mutaciones. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE

Esta inquietante imagen de Bordoni no solo da fe del carácter deformado y deformante de la crisis, y su poder cíclico, sino también que rescata el concepto primigenio donde el vocablo crisis estaba asociado al agravamiento de la enfermedad, a la transitoriedad superable o no, a lo que le adereza el carácter de mutación monstruosa que se repite sin dar paso a un posible saneamiento o salvación, sino que viene con un defecto insalvable. Bauman lo ancla con la sospecha cada vez mayor de que la idea actual de crisis recobra su significado médico original.

Cuando hablamos de crisis de cualquier naturaleza, también de las económicas, transmitimos en primer lugar una sensación de “incertidumbre”, de “ignorancia” en cuanto a la dirección que están a punto de tomar los acontecimientos, y en segundo lugar, la necesidad de intervenir, es decir, de “seleccionar” las medidas correctas y de “decidir” cómo aplicarlas lo antes posible. Cuando diagnosticamos una situación como “crítica”, es justamente eso a lo que nos referimos: a una conjunción de diagnóstico y llamamiento a la acción.<sup>18</sup>

Desde esta perspectiva, los científicos sociales, entre ellos historiadores y sociólogos, han formulado una tipología de las crisis económicas, que distinguen entre dos tipos (restringidas a Occidente), cada una de las cuales caracteriza un modo de producción diferente: La primera tipología la podríamos denominar como las crisis del precapitalismo industrial. Para facilitar la síntesis la acotamos temporalmente desde mediados del siglo XIV hasta principios del siglo XVIII, que es cuando el proceso de decadencia se revierte en Occidente por convergencia de varios fenómenos: una revolución técnica que genera un significativo crecimiento de la producción agrícola, una extensión de las redes comerciales tanto por tierra como por mar, y una explosión demográfica en Europa Occidental. Las causas de las crisis, a principios del siglo XIV, residen en varias malas cosechas, debido a las cuales la oferta de grano es muy inferior a la demanda. La forma en que se manifiesta es en el alza del precio del grano, la dificultad para alimentarse, y la imposibilidad de consumir otros productos que no sean de la alimentación. En consecuencia, la crisis se extiende al sector artesanal e industrial. Las consecuencias son miseria, hambre, revueltas populares, acaparamiento de alimentos, altos precios, mendicidad y aumento de la delincuencia. La penuria alimentaria y la peste provocan una catástrofe demográfica y un deterioro económico.<sup>19</sup> Básicamente fue un proceso prolongado de transición del mundo medieval a un desarrollo de las ideas técnicas que incrementará la producción agrícola, hasta mediados del siglo XV, y permitirá el asalto al mundo colonial. La desaceleración de la gran expansión colonial europea del siglo XVI crea las bases para otro largo periodo de crisis en el siglo XVII. La mayoría de los historiadores convergen en señalar que se trata de la

---

LA LENGUA ESPAÑOLA, “Teratogénico, ca”, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, p. 2104.

<sup>18</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> Se trata de una de las crisis más largas de la historia de la humanidad, de aproximadamente un siglo, donde se suceden guerras, la peste, hambrunas, una disminución significativa de la población y un impacto cultural significativo. Ver: HOBBSAWM, E. J., “La crisis del siglo XVII”, en Aston, T. (comp.), *Crisis en Europa, 1560-1660*, Madrid, Alianza Universidad, 1983, pp. 15-71.

última fase de la transición global desde una economía feudal hacia una economía capitalista.<sup>20</sup> Tras el empuje del desarrollo colonial se suceden convulsiones económicas, guerras, disputas religiosas, que terminan por arrasar los restos feudales y con la aparición de la ciencia moderna. Es posible distinguir un modelo general: son crisis de producción, propias de una economía predominantemente agrícola, donde la obtención de alimentos era dominante sobre el conjunto del sistema. En estas condiciones, el agotamiento de los recursos naturales, cambios climáticos negativos, enfermedades, así como otros factores exógenos (guerras internas, invasiones, etc.), provocan los cambios.

La segunda tipología es el capitalismo industrial. Temporalmente abarca desde comienzos del siglo XVIII, donde se inicia una era de ascenso del capitalismo industrial, hasta principios del siglo XXI. Este periodo se caracteriza, a grandes rasgos, por crisis relacionadas por el crecimiento económico que tienen numerosas turbulencias, algunas de ellas con duración variable o de gran intensidad y otras cíclicas.

Las causas de las crisis contemporáneas son más complejas y responden a una fase de auge de las empresas y una subida de la producción. La demanda del sector del consumo impulsa la demanda en el sector de los bienes de producción y aumentan las ganancias, que estimulan la inversión. La euforia del auge provoca inestabilidad en la Bolsa de valores, la cual crea inseguridad en el sector económico, lo que conlleva una crisis cuya forma se manifiesta en la caída de los precios en la industria y cuyas consecuencias, sobretudo en el siglo XIX y XX, son de varios órdenes: paro, quiebras, concentración de las empresas y de capitales, luchas salariales, proteccionismos y conflictos internacionales.

La primera distinción que debe hacerse entre las crisis del precapitalismo industrial y las del capitalismo industrial, es que las primeras fueron muy prolongadas en el tiempo. En las segundas, las crisis son más intensivas y cíclicas. Las crisis aparecen por fluctuaciones de la oferta y la demanda de mercancías y su vinculación con las tasas de ganancias. El capitalismo entra en una dinámica de gran volatilidad donde todos compiten entre todos por los beneficios obtenidos por el incremento de la producción. Cada vez se necesita invertir más en innovaciones tecnológicas que, a su vez, afectan los salarios de los obreros, y por consiguiente estos tienen dificultades para acceder a los productos ofertados por el sistema económico.

Las crisis de sobreproducción aparecen como consecuencia de diversos factores que, en síntesis, podemos enumerar: 1) La sobreacumulación de capitales que provoca una capacidad de oferta que desborda a la demanda; 2) El caos productivo y económico que provoca la situación anterior, y 3) El declive de la rentabilidad de las actividades

---

<sup>20</sup> FLORISTÁN, A. (coord.), *Historia del mundo moderno*, Madrid, Actas, 2006. Libro donde aparecen ensayos de numerosos autores, entre ellos destacados historiadores de la Edad Moderna: Eric Hobsbawm, Peter Kriedte, Luis Ribot, entre otros.

productivas. Las soluciones o prolongaciones de las turbulencias dependen de las iniciativas estatales (reducciones fiscales, compras públicas de deudas a precios artificiales, etc.), de una mayor explotación de la periferia del sistema, o dejando que el ciclo económico se desarrolle, con algunas medidas paliativas como los créditos, presiones sobre el consumo, etc. Después de la inversión productiva y sus efectos colaterales, el ciclo económico recomienza. Ya no se trata de simples repeticiones sino de una sucesión de ciclos cada vez más acentuados.

## 2.2. La crisis financiera de 2007, el infeliz comienzo del siglo XXI

### Antecedentes históricos: las crisis económicas en el siglo XX

La mundialización de la economía fue un proceso que se intensificó de modo extraordinario desde mediados del siglo XIX y que ha continuado ininterrumpidamente hasta la actualidad. El desarrollo industrial y financiero impulsó una interrelación de la economía cada vez más estrecha. Esta nueva forma de organización capitalista se caracteriza por estar sometida a unos ritmos cíclicos, en los que se alternan períodos de expansión del crecimiento y de la producción, con etapas de depresión y crisis. Las crisis del nuevo sistema serán por superproducción industrial y tendrán los mismos patrones. Karl Marx llegó a la conclusión de que el enorme poder inherente al *factory system* (sistema de producción industrial), y su dependencia de los mercados, necesariamente llevaba a un incremento de la producción que los satura, disminuyendo los precios y produciendo la paralización de la producción en una repetición de actividad moderada, de prosperidad, superproducción, crisis (descendían los beneficios y aumentaba el paro entre los trabajadores) y estancamiento.<sup>21</sup>

La Gran Depresión, o Crisis del 29, fue la depresión más larga en el tiempo, de mayor profundidad y la que afectó a mayor número de países en el siglo XX. Sus raíces más inmediatas están en la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. Desde el punto de vista financiero el conflicto conllevó un gasto público descomunal en Europa que se financió por deuda pública, tanto interna como externa. Ante las dificultades para obtener recursos para la reconstrucción los países europeos pidieron dinero. Sobre todo a Estados Unidos, que emergió como el principal prestamista y comenzó a manejar los hilos de la economía mundial. El hecho de que la economía mundial estuviera en desequilibrio con respecto a Estados Unidos dio lugar a que en el año de 1925 comenzara un ciclo de acumulación de productos hasta que la superproducción corrompió el sistema. La especulación financiera hacía ganar dinero rápidamente, siendo el valor de las acciones ficticio ya que estaba por encima del valor real. A finales de la década de los 20 la prosperidad, que antes estaba basada en el desarrollo industrial,

<sup>21</sup> MARX, K., *El Capital...*, *op. cit.*, pp. 213-218. Y ver: MILIOS, J., “Acerca de la teoría de la crisis de Marx en el manuscrito original del volumen III de El Capital”, *Herramienta*, 30, X, 2005, pp. 1-21.



pasó a depender de dicha especulación. Estados Unidos vivió una profunda transformación productiva dominada por la innovación tecnológica. El intenso crecimiento industrial y aparente prosperidad fue conocido como los “felices años veinte”.<sup>22</sup> Del optimismo y de la bonanza económica también participó la Bolsa que vivió un prolongado incremento de las cotizaciones, lo que permitió la formación de una burbuja especulativa financiada por el crédito.

En 1928 algunos síntomas hacían prever que la economía estaba en peligro. Los ingresos de la población no habían subido tanto como para que el consumo siguiera creciendo. Sin embargo, en la Bolsa seguía la fiesta especulativa. Los precios a que se vendían las acciones no reflejaban la verdadera situación económica de las empresas. Esta “borrachera de excesos”<sup>23</sup> que parecía no tener fin, y donde primaban la ilusión, la esperanza ilimitada y el optimismo, fue la característica de una época de abundancia que no previó la debacle.<sup>24</sup> Todo el sistema se derrumbó en octubre de 1929, y en pocos días las cotizaciones perdieron todo cuanto habían ganado durante años. Los pequeños especuladores quedaron arruinados y tuvieron que vender con enormes pérdidas. Al cundir el pánico los grandes capitalistas se encontraron también con dificultades. El miedo fue absoluto. El hundimiento de la Bolsa fue una de las consecuencias económicas esenciales que acarrió la quiebra de muchas empresas por no disponer de capital para su financiamiento. Ese desplome fue además causa directa de la reducción de los beneficios empresariales, y destruyó el incentivo individual al ahorro, reduciéndose así el volumen de los recursos destinados a la inversión.

En el ámbito internacional, en poco tiempo se produjo la desorganización y la destrucción parcial de la maquinaria que movía la economía internacional. Los países buscaron una salida individual a la crisis al desaparecer la cooperación financiera, lo que originó un deterioro de los términos de intercambio y significó el descenso de los precios de las materias primas respecto a los productos manufacturados. En un contexto de escasez de crédito, el resultado para los países periféricos fue la pérdida de reservas y la depreciación del tipo de cambio. Prácticamente todos los países padecieron declives tanto en la producción industrial como en el PIB. En el aspecto social el problema más importante fue el paro, ya que tras el cierre de muchas fábricas aumentó de forma espectacular el número de obreros sin trabajo. En el campo, la situación de los campesinos y granjeros era también desesperada, al bajar los precios se vieron ahogados por las hipotecas y los préstamos.

---

<sup>22</sup> La denominación felices años veinte o años locos corresponde a la etapa de prosperidad económica que tuvo Estados Unidos desde 1920 hasta 1929, como parte del periodo expansivo de un ciclo económico.

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine...*, op. cit., p. 51.

Como ya comentamos en la Introducción, esta tesis doctoral dio paso dos años más tarde a la edición del libro también consultado en aras de bucear en posibles nuevos aportes: HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La transición histórica de los EE.UU. de los años veinte a los treinta a través del cine. Un periodo de cambios socioeconómicos y de perspectivas en la ‘Tierra de las oportunidades’ y en la industria hollywoodiense*, Cuadernos de Bellas Artes 51, La Laguna, Tenerife, Latina, 2016, p. 53.

<sup>24</sup> GALBRAITH, J. K., “Ilusión, esperanza ilimitada y optimismo” en Galbraith, J. K., *The Great Crash: 1929*, Capítulo I, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 15-38, espec. p. 15.

En 1933, con la llegada de Franklin Delano Roosevelt, el Estado optó por el intervencionismo en la economía. Desde ahí va a potenciar la subida de los precios y el estímulo al consumo. La política que llevarán a cabo se llamó *New Deal*,<sup>25</sup> término proveniente del juego de *bridge* que significa nuevo reparto. En el orden monetario se produjo la devaluación del dólar, se reformó la Bolsa, se inyectó más moneda a la circulación y se prohibió la exportación del oro. Estas medidas fueron apoyadas por el economista John Maynard Keynes, considerado como uno de los más influyentes del siglo XX, cuyas ideas, o Keynesianismo, tuvieron una fuerte repercusión en las teorías y políticas económicas, recomendando una política activa frente a la depresión.<sup>26</sup> La argumentación de Keynes atacaba la concepción neoclásica del desempleo. Si los empresarios reducen los salarios en una situación de desempleo, el flujo de la capacidad adquisitiva (es decir, la demanda agregada) disminuye paralelamente con la bajada de los sueldos. La contracción de la demanda afectará por tanto a los empresarios y aumentará el desempleo. No puede esperarse en este supuesto una reacción espontánea de fuerzas que corrigieran la situación pues el equilibrio con desempleo y menos producción puede ser permanente. De no aparecer, pues, inversión privada, sería el Estado el que debería intervenir para elevar el nivel de la inversión incrementando el gasto público para recuperar la demanda. Esto corresponde a una política económica anti-cíclica, que se traduce necesariamente en un aumento del déficit fiscal en momentos de crisis para lograr reactivar la economía.<sup>27</sup> La elección de Franklin Delano Roosevelt como presidente y el establecimiento del *New Deal* en 1932, marcó el inicio del final de la Gran Depresión en Estados Unidos.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, tras las Segunda Guerra Mundial el entorno capitalista vivió otras sacudidas financieras que impactaron en la mentalidad y el modo de vida de las sociedades que lo conformaban. Con el nuevo siglo se vivió el pinchazo de la burbuja de las empresas puntocom, o burbuja tecnológica, un período de crecimiento especulativo en los valores económicos de empresas vinculadas a Internet, entre 1997 y 2001. Las Bolsas vieron un rápido aumento de su valor debido al avance de empresas vinculadas al nuevo sector digital y a la llamada nueva economía. Una combinación de un veloz aumento de precios de las acciones, la especulación individual y la gran disponibilidad de capital de riesgo crearon un ambiente exuberante. El

---

<sup>25</sup> *New Deal (Nuevo Trato)* es el nombre otorgado por el presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt a su política intervencionista puesta en marcha para luchar contra los efectos de la Gran Depresión en dicho país.

<sup>26</sup> El keynesianismo es una teoría económica propuesta por el economista británico John Maynard Keynes, plasmada en su obra *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*, publicada en 1936 como respuesta a la Gran Depresión de 1929. A grandes rasgos, está basada en el estímulo de la economía en épocas de crisis profundizando más la crisis. Sus dos aspectos principales son: los fenómenos deben ser contemplados desde una perspectiva global y macroeconómica, y el Estado ocupa un lugar significativo dentro del sistema económico. Para una explicación concisa y certera de keynesianismo y fordismo consultar el texto del profesor Miguel A. V. Ferreira, de la Universidad Complutense de Madrid. Ver: FERREIRA, M. A. V, "Incertidumbre, crisis y globalización: la revolución inminente", *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, Vol. 7, 1, 2013, pp. 5-19, espec. p. 9.

<sup>27</sup> KEYNES, J. M., *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 275-279.

estallido de la burbuja.com marcó el principio de una relativamente suave, pero larga recesión, en las naciones occidentales.

Para poder analizar lo sucedido con el desplome del NASDAQ es necesario comprender la transformación que habían sufrido los mercados financieros en los últimos años. A partir del desarrollo de las tecnologías informáticas y de telecomunicaciones, aquellos se fueron globalizando e intercomunicando de manera que pasaron a formar un mercado integral e interdependiente, operado por redes informáticas en tiempo real. Estas transformaciones generaron nuevas reglas de juego que proporcionaron el capital para financiar nuevos proyectos empresariales —el origen del desarrollo de las empresas de Internet y de la que comenzó a llamarse nueva economía en general—. La aparición de los capitales de riesgo llevaron la cotización de las empresas tecnológicas a niveles inéditamente altos, debido a un factor fundamental en el proceso de valoración: las expectativas. En otras palabras, los capitalistas de riesgo apostaban a que el crecimiento y el éxito de las empresas de la nueva economía se vieran rápidamente recompensados por subidas en las cotizaciones de sus títulos. Sin embargo no fue así, detrás de muchas de estas nuevas empresas online tan solo había deseos más que realidades. Es por lo que algunos analistas sostuvieron que la nueva economía nunca existió, que todo se trató de una gran burbuja montada por algunos oportunistas para llenarse de dinero.

### **La crisis financiera hipotecaria de 2007**

La crisis financiera de 2007 detonó de manera directa debido al colapso de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos en 2006, que provocó en octubre de 2007 la llamada crisis de las hipotecas *subprime*,<sup>28</sup> hipotecas de alto riesgo, preferentemente utilizadas para adquisición de viviendas, orientadas a clientes con escasa solvencia económica, con un nivel de riesgo de impago superior a la media. Su tipo de interés era más elevado que el resto de los préstamos personales, y las comisiones bancarias resultaban más gravosas.

La crisis hipotecaria se desató en el momento en que los inversores percibieron señales de alarma. La elevación progresiva de los tipos de interés por parte de la Reserva Federal, así como el incremento natural de las cuotas de esta clase de créditos, hicieron aumentar la tasa de morosidad y el nivel de ejecuciones (lo que incorrectamente se conoce como embargo), y no sólo en las hipotecas de alto riesgo. La evidencia de que importantes entidades bancarias y grandes fondos de inversión tenían comprometidos sus activos en hipotecas de alto riesgo provocó un *credit crunch* (repentina contracción del crédito) y una enorme volatilidad de los valores bursátiles,

---

<sup>28</sup> ZUCKERMAN, M., “The Great Recession Continues”, *The Wall Street Journal*, (New York, 21-I-2010), <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703837004575013592466508822>, (fecha de consulta: 13-II-2018).

generándose una espiral de desconfianza y pánico inversionista, y una repentina caída de las bolsas de valores de todo el mundo, debida, especialmente, a la falta de liquidez.

En febrero de 2007 *Wall Street Journal* advertía sobre el peligro de las hipotecas subprime, así como el problema generado por los impagos de otros productos hipotecarios.<sup>29</sup> En mayo, los fondos basados en préstamos *subprime* comienzan a ser severamente criticados por los analistas, y los principales inversores (como Lehman Brothers Holdings Inc.) comienzan a huir de las hipotecas, tanto de las de alto como de las de bajo riesgo, negándose a dar más dinero a las principales entidades hipotecarias, las cuales comienzan a acusar falta de liquidez en contratos hipotecarios previamente comprometidos.<sup>30</sup>

En algunas instancias de la Reserva Federal se advierten los primeros síntomas de la crisis. La percepción de crisis aumentaba a medida que entidades de gran prestigio o volumen de negocio comenzaban a dar señales de desgaste financiero. En junio se conoce que varios *hedge funds* (fondos flexibles) que invertían en deuda titularizada, de una importante gestora de fondos, Bear Stearns, entran en quiebra. En el mes de julio, según la Reserva Federal, las pérdidas generadas por las hipotecas *subprime* se situaban ya entre los 50 mil y los 100 mil millones de dólares. Durante el mes de agosto de 2007 tuvo lugar la transmisión del problema a los mercados financieros.<sup>31</sup>

Cuando estalló la crisis en agosto del 2007 se estimaba que había una morosidad acumulada de más de 500 mil millones de dólares en el mercado de las hipotecas. Pero mucho mayor era la pérdida de valor de los títulos y acciones que estaban respaldados por las entonces bautizadas hipotecas basura.<sup>32</sup> Muchos de los bancos vinculados al negocio inmobiliario no pudieron afrontar sus deudas porque se evaporaron sus activos, apalancados en hipotecas incobrables y devaluadas. Y en esa compleja trama financiera el efecto dominó empezó a arrastrar a la quiebra a muchas entidades relacionadas de algún modo con estos instrumentos financieros apoyados en una frágil burbuja. Los casos más resonantes fueron Freddie Mac, Fannie Mae, Bear Stearns, y más recientemente Lehman Brothers y AIG, pero hubo un centenar de entidades afectadas en Estados Unidos y algunas en Europa que tuvieron que ser apuntaladas.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. El índice de hipotecas *subprime* ejecutadas en el último trimestre de 2006 fueron de 4,53%, Sólo en marzo del 2007 hubo 149 mil ejecuciones hipotecarias.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> RAMPELL, C., "Great recession: a Brief Etymology", *The New York Times*, (New York, 11-III-2009): <https://economix.blogs.nytimes.com/2009/03/11/great-recession-a-brief-etymology/>, (fecha de consulta: 14-II-2018).

<sup>32</sup> La mayor parte de los créditos *subprime* son de carácter hipotecarios. Por esta razón se han denominado hipotecas *subprime* o hipotecas basura.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

## El desarrollo de la crisis

Las repercusiones de la crisis hipotecaria comenzaron a manifestarse de manera extremadamente grave desde inicios de 2008. La confluencia de otros eventos en la economía estadounidense como la subida de los precios del petróleo, el aumento de la inflación, el estancamiento del crédito, etc., exageraron el pesimismo global sobre el futuro económico de dicho país, hasta el punto de que la Bolsa de Valores de Nueva York sucumbía diariamente a “rumores” financieros.

Rápidamente el impacto de las hipotecas basuras provocó repercusiones más allá de los Estados Unidos. Los bancos de inversión sufrieron pérdidas en todo el mundo. Las empresas empezaron a negarse a comprar bonos, por valor de miles de millones de dólares, a causa de las condiciones del mercado. El Banco Federal de los Estados Unidos y el Banco Central Europeo trataron de reforzar los mercados con dinero, inyectando fondos disponibles a los bancos (préstamos en condiciones más favorables). Las tasas de interés también fueron cortadas, en un esfuerzo para alentar a los préstamos. Sin embargo, a corto plazo, las ayudas no resolvieron la crisis de liquidez (falta de dinero disponible para los bancos), ya que los bancos seguían desconfiando, por lo que se negaron a otorgar préstamos unos a otros. Los mercados de crédito se volvieron inmóviles. La falta de crédito a los bancos, a las empresas y los particulares acarrió la amenaza de recesión, la pérdida de empleos, quiebras y un aumento en el costo de la vida.

La crisis tomó dimensiones aún más peligrosas para la economía de Estados Unidos cuando las dos sociedades hipotecarias más grandes del país, Freddie Mac y Fannie Mae, que reunían la mitad del mercado de hipotecas sobre viviendas, comenzaron a ver sus acciones atacadas por los especuladores, a tal punto que, a principios de julio, el gobierno de Estados Unidos y la Reserva Federal nuevamente tuvieron que anunciar un rescate para esas entidades financieras. El 15 de septiembre, el banco de inversión Lehman Brothers pidió protección crediticia ante la ley, declarándose oficialmente en bancarrota. Mientras tanto, el banco de inversión Merrill Lynch fue adquirido por Bank of America, a mitad de su valor real. Los candidatos presidenciales de Estados Unidos y la prensa comenzaron a catalogar la situación de pánico financiero; crisis económica en el país y colapso. La crisis hipotecaria se saldó con numerosas quiebras financieras, nacionalizaciones bancarias, constantes intervenciones de los Bancos centrales de las principales economías desarrolladas, profundos descensos en las cotizaciones bursátiles y un deterioro de la economía global real, que supuso la entrada en recesión de algunas de las economías más industrializadas.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> LEONHARDT, D. y CONNELLY, M., “81% in Poll Say Nation is Headed on Wrong Track”, *The New York Times*, (New York, 04-IV-2008): <http://www.nytimes.com/2008/04/04/us/04poll.html>, (fecha de consulta: 26-II-2018).

(Ver **Anexo 1**. Hitos más importantes del desarrollo de la crisis y **Anexo 2**. Eventos más significativos de la internacionalización de la crisis financiera).

### **Las políticas y medidas para hacer frente a la crisis**

Las autoridades económicas, desde el inicio de la crisis, optaron por diferentes soluciones: la inyección de liquidez al sistema desde los bancos centrales, la inversión y la nacionalización de los bancos, la ampliación de la garantía de los depósitos, la creación de fondos millonarios para la compra de activos dañados o la garantía de la deuda bancaria. Las medidas parecían tener como objetivo mantener la solvencia de las entidades financieras, restablecer la confianza entre estas, calmar las turbulencias bursátiles y tranquilizar a los depositantes de ahorro.

Desde los inicios de la crisis en agosto de 2007 los Bancos Centrales han actuado para evitar una crisis sistémica y para limitar las repercusiones sobre el crecimiento. La debacle financiera que empezó en 2007 se caracterizó por una desconfianza mutua entre los bancos, lo que llevó a un aumento de los tipos interbancarios. Es por ello que han tenido que intervenir los Estados para reducir las tensiones del mercado monetario y restablecer la confianza. Las medidas de los gobiernos de Estados Unidos y de Europa estuvieron encaminadas a rescatar los bancos con un doble objetivo: primeramente, proteger a los hogares más frágiles, pero también encauzar la crisis. La principal medida destinada a limitar los impagos hipotecarios fue congelar, bajo ciertas condiciones, los tipos de interés de los préstamos de alto riesgo. En segundo lugar, buscando una solución a largo plazo, el gobierno de los Estados Unidos otorgó un rescate de 700 mil millones de dólares para comprar la mala deuda de Wall Street a cambio de una participación en los bancos. El gobierno del Reino Unido lanzó su propio rescate, encauzando 400 mil millones de libras a ocho de los más grandes bancos y empresas a cambio de participación en ellos. En cambio, el Banco Central Europeo (BCE), que fue incapaz de prever la crisis, tomó las primeras medidas con retraso y básicamente impuso medidas de austeridad y contención del gasto público, que parte han hecho el crédito escaso y han dificultado el acceso a financiación de consumidores y productores.<sup>35</sup>

Las medidas adoptadas por la Unión Europea durante la crisis, se pueden agrupar en cuatro categorías: 1) Ajuste a la política monetaria; 2) Estrategia de apoyo al crédito; 3) Ajuste a la política fiscal, y 4) Medidas de apoyo al sistema financiero. En el ámbito de la política monetaria, desde el principio de la fase de recrudescimiento de la crisis el BCE ajustó a la baja significativamente sus tipos de interés oficiales en respuesta a la disminución de los riesgos para la estabilidad de precios en la zona del euro. Con su estrategia de apoyo al crédito, el Eurosistema se ha esforzado por mitigar los riesgos

---

<sup>35</sup> GONZÁLEZ-PARÁMO, J. M., “Financial market failures and public policies: A central banker’s perspective on the global financial crisis”, *Hacienda Pública Española/Revista de Economía Pública*, III, 2009, pp. 127-156, espec. p. 134.

derivados de la crisis para la estabilidad financiera y la macroeconómica. Es importante notar que todas estas medidas extraordinarias se centran en las entidades de crédito. De hecho, la respuesta del Eurosistema a la crisis se ha dirigido prioritariamente a ofrecer soporte al sector bancario teniendo en cuenta que, en la zona del euro, estas entidades desempeñan un papel fundamental en tanto que son la fuente principal de financiación para la economía real.<sup>36</sup>

Aparte de estas consideraciones de carácter más macroeconómico, a muchas economías de la zona euro, como la española, la crisis las situó en una senda de menor crecimiento del producto potencial aunque todavía no sabemos exactamente su nuevo nivel. El sector público tuvo que adaptarse a la nueva realidad de una actividad económica más reducida. En muchos países esto significó que hubo que adoptar decisiones difíciles durante muchos años. La crisis que comenzó en el verano de 2007 se ha convertido con el paso del tiempo en una de las más económicamente dañinas y socialmente costosas de las experimentadas en el mundo en muchas décadas. Las reformas de la arquitectura financiera internacional no dejan un retorno al *status quo* anterior. Cuando se considera la gravedad del valor económico y social de la crisis y la cantidad de recursos públicos empleados para reactivar el sector financiero se debería aceptar el principio de que, sencillamente, no podemos volver al mundo de antes de la crisis.<sup>37</sup>

### **2.3. Se acabó la fiesta: la crisis que vino para quedarse. España 2007-2016**

#### **La España de la eterna crisis: desde el siglo XVI al XX**

Para adentrarnos en la crisis del 2007 es oportuno sumergirse en la historia de España y seguro que encontraremos sentido a la frase sobre la herencia recibida.<sup>38</sup> En el siglo XVI, España<sup>39</sup> estaba en una situación privilegiada, las riquezas que venían desde América permitió a los Reyes Católicos superar las crisis de la Reconquista. Sin embargo, influyeron muy poco en la economía castellana. La falta de una organización bancaria, industrial y mercantil, impidieron que España se convirtiera en una potencia mundial. Casi toda la abundancia de metales preciosos se derrochó en lujos suntuarios y

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.135.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.138.

<sup>38</sup> Expresión recurrente que utiliza el Partido Popular durante el gobierno de Mariano Rajoy (el “legado” del PSOE) para justificar su política de recortes. En su sentido más amplio, la utilizamos como *leitmotiv* en la historia de la crisis española.

<sup>39</sup> Hablar de España en este momento no tiene el sentido moderno. Ni los Reyes Católicos, ni los Habsburgo crearon una corona única, ni un estado, ni un país unido. Los reinos se quedaron separados con todos sus fueros hasta la llegada de los Borbones.

lucros rentistas.<sup>40</sup> La plata americana fue el bálsamo capaz de compensar las constantes crisis de la estructura económica española. Les permitió a las clases privilegiadas de la península vivir de rentas sin tener que organizarse para producir bienes de consumo. Pero a mediados del siglo XVII, la cantidad de caudales americanos se redujo a menos de una tercera parte y en años posteriores las cifras fueron diez veces inferiores a las de principios de siglo.<sup>41</sup> El Imperio se resquebrajaba, la falta de metales preciosos hundió la pobre organización económica e hizo que paulatinamente fuera menguando y desapareciendo.

La llegada a principios del siglo XVIII de la nueva dinastía de los Borbones parecía alentar la esperanza de otras formas de gobierno que, inspiradas en el Despotismo Ilustrado, harían posible la recuperación de España.<sup>42</sup> La economía española cambió de forma radical hacia un modelo que se prolongaría hasta el siglo XX y que se caracterizaba por el empuje económico de las regiones periféricas frente a la hegemonía castellana. La organización de la administración de la Hacienda que promovieron los Borbones ayudó a la lucha contra la corrupción, estableció nuevos impuestos para hacer más equitativa la carga fiscal y creó las bases para un mercado único.<sup>43</sup> España sufrió en la segunda mitad del siglo XIX su primera crisis típicamente capitalista. La de 1864-1874 fue una crisis financiera y agraria que produjo las quiebras de las compañías ferroviarias y de muchos bancos.

El inicio económico del siglo XX vino marcado por la pérdida de los últimos vestigios del imperio colonial, con un claro triunfo de las tesis proteccionistas y una acentuación de los mecanismos nacionalistas en el terreno económico. El contexto se agravó por la deuda pública emitida para financiar las guerras coloniales, muy singularmente la de Cuba.<sup>44</sup> “De la crisis se salió con una fuerte depreciación de la peseta, con proteccionismo arancelario y la repatriación de capitales de las colonias perdidas, lo que sirvió de base para crear grandes bancos e impulsar las empresas que se embarcarían en la segunda industrialización”.<sup>45</sup> La influencia de la Primera Guerra Mundial tuvo una importancia decisiva, la extraordinaria acumulación de capital permitió una política efectiva de “nacionalización” por parte de la naciente burguesía

<sup>40</sup> KAMEN, H. A., *Imperio: la forja de España como potencia mundial*, Madrid, Aguilar, 2003, pp. 28-56, espec. p. 32.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>42</sup> Carlos III intentó modernizar la sociedad española utilizando el poder absoluto bajo un programa ilustrado.

<sup>43</sup> GARCÍA CÁRCEL, R. (coord.), *Historia de España del siglo XVIII: la España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002, espec. p. 76.

<sup>44</sup> Denominada comúnmente como guerra de Cuba o Desastre del 98, fue un conflicto bélico que enfrentó a España y a los Estados Unidos en 1898, resultado de la intervención estadounidense en la guerra de independencia cubana. Para España significó el fin del imperio colonial, cuantiosas pérdidas económicas, contribuyó a potenciar los movimientos nacionalistas, provocó una crisis cultural de gran trascendencia, de la que dejó testimonio la Generación del 98, que exigió una profunda regeneración de la vida española.

<sup>45</sup> ORTIZ GARCÍA, M., “La primera crisis capitalista de España”, *El mundo de las finanzas*, (Sevilla, 10-XI-2016):

<http://mdelasfinanzas.blogspot.com.es/2016/11/la-primera-tesis-capitalista-de-espana.html>, (fecha de consulta: 06-III-2018).



española que reconquistaría el control de las principales actividades económicas que se encontraban en manos de sociedades e inversionistas extranjeros.<sup>46</sup>

La gran depresión internacional que siguió al *Crash* del 29 no afectó de una manera grave a la economía de la naciente Segunda República. Paradójicamente, el retraso de una economía española aún basada en la agricultura tradicional, el subdesarrollo de su sector bancario y su poca apertura internacional, ayudaron a paliar el contagio de la crisis internacional.<sup>47</sup> A modo de balance global del primer tercio del siglo XX, los dos indicadores más importantes son la reducción a la mitad de la tasa de analfabetismo y la duplicación de los coeficientes de inversión. Ambas fueron una expresión clara del progreso de la sociedad española en este período.

La evolución de la economía española al finalizar la Guerra Civil, durante las décadas de los años 40 y 50, fue catastrófica, con una permanente crisis más larga y profunda que la sufrida por el resto de los países europeos al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La situación económica se caracterizó por un hundimiento de la producción, una gran caída del consumo y un intervencionismo absoluto del Estado. Los productos básicos de primera necesidad quedaron racionados hasta 1952.<sup>48</sup> Los años 40 fueron considerados la gran depresión española del siglo XX, el PIB se redujo por debajo del nivel de 1929. La política industrial fuertemente intervencionista, y el consiguiente estrangulamiento de la inversión extranjera, produjeron un control de los precios de los productos y una regulación en la distribución por el racionamiento de muchos bienes de consumo.<sup>49</sup> A partir de 1957 el régimen franquista, forzado por las circunstancias económicas, por el agotamiento de las reservas del Banco de España para hacer frente a las deudas internacionales, por la subida de la inflación y por el fuerte desequilibrio presupuestario, se vio obligado a realizar un giro en su política económica. Se dicta un plan de estabilización que fue por una parte liberalizador y, por otra, una política de austeridad.<sup>50</sup>

La década de los 60 es recordada como el “milagro económico español”.<sup>51</sup> Las tasas de crecimiento del PIB se situaron en una media del 7% anual, un crecimiento que no se había registrado hasta entonces durante el siglo XX, y que no se ha vuelto a repetir hasta ahora.<sup>52</sup> A mediados de los años 60 y tras el éxito del plan de estabilización, España se encontraba en una situación de cierto equilibrio y desahogo

---

<sup>46</sup>“Historia de España: Siglo XX”, *Websaber*, (Madrid, 10-III-2018):

<http://websaber.es/historia/espana/sigloxx/historiaespanasigloxx.html>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> GIL PECHARROMÁN, J., *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008, p. 134.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 267. Las medidas adoptadas en 1959 iban más allá de una simple búsqueda del equilibrio interno y externo que supone la estabilización y configuraban un plan de transformación estructural.

<sup>51</sup> Fue el nombre dado al periodo de crecimiento acelerado y auge económico ocurrido en España entre 1959 y 1973. Ver: JENSEN, G., *Franco: Soldier, Commander, Dictator*, Washington D.C., Potomac Books, 2005, pp. 110-123.

<sup>52</sup> CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C., *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 127.

económico pero se perdió la ocasión para llevar a cabo una verdadera liberalización económica. Los factores internacionales volvieron a poner en un dilema a la economía española entre 1975 y 1985. La crisis del petróleo (1973) y el colapso del sistema monetario internacional coincidieron con una etapa de profunda inestabilidad política en el ámbito nacional debido a los últimos años de la dictadura y la llegada de la nueva democracia.<sup>53</sup>

Tras los años de convulsión política de la Transición española (1975-1982),<sup>54</sup> Felipe González (Partido Socialista Obrero Español, PSOE) llega al gobierno en 1982. Los principales acontecimientos de los gobiernos socialistas (1982-1996) fueron la incorporación efectiva de España a la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1986 y la huelga general del 14 de diciembre de 1988, en protesta contra una reforma laboral que abarataba el despido e introducía los contratos temporales para los jóvenes trabajadores (Plan de Empleo Juvenil).<sup>55</sup> El gobierno socialista implementó una política económica liberal combinada con numerosas reformas sociales: la modernización y universalización tanto del sistema educativo como del sistema sanitario y la seguridad social, frente a una reconversión industrial y una modernización de las infraestructuras mediante una financiación que provocó un aumento de la deuda pública. Pero el hecho económico más relevante fue el impacto de la gestión del Fondo de Desarrollo de la Unión Europea (1994-1999) con los que la Unión Europea pretendía fortalecer las economías de los países con menos PIB dentro de la CEE.<sup>56</sup> Desde el punto de vista social, el Gobierno de Felipe González llevó a España por la vía de la modernización. Durante la última etapa de su gobierno surgieron varios escándalos de corrupción, el GAL (terrorismo de Estado)<sup>57</sup> y la crisis económica.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>54</sup> Periodo de la historia contemporánea de España donde se dejó atrás la dictadura del general Francisco Franco dando paso a la restauración de la democracia. Las elecciones de 1982 han sido consideradas por la mayoría de los historiadores como el final del proceso de transición política iniciado en 1975.

Ver: CASTELLANO, P., *Por Dios, por la Patria y el Rey: Una visión crítica de la transición española*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

<sup>55</sup> Se convirtió en una movilización general, con un seguimiento masivo del 90% de la población activa de entonces. El país se paralizó durante 24 horas, obligando al gobierno a negociar con los sindicatos, que lograron retirar la reforma y que el gobierno incrementara el gasto social. Ver: ZHEIN, M. y ROIG, E., “30.000 jóvenes rechazan en Madrid el plan de empleo”, *El País*, (Madrid, 02-XII-1988): [https://elpais.com/diario/1988/12/02/espana/597020403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/12/02/espana/597020403_850215.html), (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>56</sup> JIMÉNEZ DÍAZ, J. F., “El liderazgo político de Felipe González en contexto”, *Sociedad y utopía*, 33, 2009, pp. 287-312. España, Irlanda, Grecia y Portugal, por ese orden. España recibió más de la mitad de estos fondos, además de ser el país de la UE que más dinero percibió del Fondo de Cohesión.

<sup>57</sup> Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL): El terrorismo practicado por militares y el entorno político del Gobierno contra ETA. Agrupaciones armadas parapoliciales que causaron 74 muertos en el periodo que se mantuvo entre 1983 A 1987.

<sup>58</sup> Al final de su mandato la economía dejaba cifras negativas de un 20,04% de parados, un déficit público del 5,5% y una deuda pública de 60 billones de pesetas. Ver: VIANA, I., “Así dejaron España nuestros presidentes”, *ABC*, (Madrid, 22-XI-2011):

<http://www.abc.es/elecciones/20n-2011/noticias/abci-herencias-presidentes-gobierno-espana-201111211908.html>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

## Antecedentes inmediatos de la crisis actual: 1999-2007

El gobierno del Partido Popular de José María Aznar (1996-2004) fue heredero de las profundas reformas e inversiones que se llevaron a cabo en los gobiernos de Felipe González. Dichas reformas cambiaron radicalmente la estructura productiva de la economía española. Aznar también heredó los Fondos Estructurales de la Unión Europea, para el periodo 1994-1999, que le permitieron crecer 1,1% por encima de la media europea.<sup>59</sup> Sus primeras medidas se basaron en la liberalización de la economía, y en reducir el déficit público y la inflación. En el terreno económico, los sectores agrarios e industriales habían perdido peso en el PIB favoreciendo a una economía proveedora de servicios públicos y privados. Estas circunstancias allanaron el camino de la política de Aznar para orientar las inversiones (fundamentalmente de la Unión Europea) hacia una economía especulativa, que acabaría generando un creciente endeudamiento y el caldo de cultivo de la corrupción.

La primera legislatura (1996-2000) se destacó por una política económica liberal de recortes de gastos del Estado y de privatización de empresas estatales estratégicas, como el sector eléctrico. Su integración con los países del euro estimuló el crecimiento de la economía, aunque el desempleo continuó siendo alto. En este primer Gobierno de Aznar encontramos factores claves para explicar el origen y la larga duración de la crisis económica española en la actualidad.<sup>60</sup> Entre esas medidas podemos destacar:

- Ley 54/1997, del 27 de noviembre, sobre la regulación del sector eléctrico que favoreció un déficit tarifario al que aún no se ha encontrado solución.<sup>61</sup>
- Ley 6/1998, del 13 de abril, sobre régimen del suelo que, con el fin de facilitar su oferta, declaraba urbanizable todo aquel suelo en el que no concurren razones para su preservación, lo que abrió la veda a los especuladores inmobiliarios.<sup>62</sup>
- La paulatina cesión de competencias autonómicas del Estado, como las de educación y sanidad, que no fueron gestionadas por igual en todas las Autonomías, generando un caos en el sector público y desigualdades en los servicios en las diferentes Comunidades.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> JIMÉNEZ DÍAZ, J. F., “El liderazgo político...”, *op. cit.*, p. 292.

<sup>60</sup> Dicha política no fue corregida por los dos gobiernos del PSOE presididos por José M. Rodríguez Zapatero (2004-2011).

<sup>61</sup> “Ley 54/1997, de 27 de noviembre, del Sector Eléctrico”, *Boletín Oficial del Estado*, 285, (Madrid, 28-XI-1997), pp. 35097-35126: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-25340>, (fecha de consulta: 09-III-2018). El déficit tarifario equivale a la diferencia entre los derechos de cobro reconocidos a las compañías eléctricas y lo que estas ingresan a través de las tarifas eléctricas (reguladas por el gobierno) que pagan los consumidores.

<sup>62</sup> “Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones”, *Boletín Oficial del Estado*, 89, (Madrid, 14-IV-1998), pp. 12296-2304:

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1998-8788>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>63</sup> Por la parte de los ingresos, se cedía a las Comunidades Autónomas la capacidad normativa en impuestos tales como el patrimonio, sucesiones y donaciones, etc. También hay que añadir la capacidad normativa en el tramo autonómico del impuesto sobre la renta de las personas físicas (IRPF).

El periodo de gobierno de Aznar coincide con la incorporación de España a la unión económica y monetaria (el euro) en 1999. Este hecho también contribuyó decisivamente al endeudamiento de España. En esta coyuntura de créditos baratos (por los bajos tipos de interés) se vivió una fase de expansión de crecimiento anual del PIB, casi ininterrumpido.<sup>64</sup> En España, aprovechando que por primera vez en su historia se financiaba al mismo tipo de interés que Alemania, y por la necesidad de cubrir con capital exterior los enormes déficits de la balanza de pagos, se creó una burbuja financiera y con ella, la de la construcción. Las entidades financieras comenzaron a conceder créditos hipotecarios a tipos de interés más reducidos que la media del Banco Central Europeo.<sup>65</sup> Se concedían de forma descontrolada, bien a personas poco solventes y/o bien sobre-tasando el valor de los inmuebles.<sup>66</sup> A partir de 1999 la inversión comenzó a superar ampliamente la capacidad de ahorro interno para financiarla. Ante la imposibilidad de una financiación nacional se acudió al endeudamiento externo. Su segunda legislatura vino marcada en el plano económico por la continuidad de los índices altos de crecimiento, con un incremento de las inversiones provenientes de la Unión Europea. Uno de los problemas a destacar fue el excesivo endeudamiento que en parte podía entenderse porque la economía española estaba en una etapa de expansión, pero la mayoría del dinero (más del 60% de la inversión total) se destinó a la construcción de viviendas sin demanda y a obras públicas de dudosa necesidad.<sup>67</sup>

La inversión no solo determinó la tasa de crecimiento del PIB sino también la del empleo. La población activa y ocupada en 2008 se había incrementado en relación con la existente en 1999 superando los 20 millones y medio de empleados, y el desempleo se redujo hasta un 11% de la población activa, una de las más bajas de todo este periodo.<sup>68</sup> En sentido general, el elevado crecimiento económico que se produjo de 1999 a 2007 fue de un 3,4% del PIB pero no logró consolidar un modelo sostenible de

<sup>64</sup> La estrategia de política monetaria del Banco Central Europeo (BCE) a partir del 1 de enero de 1999 fue facilitar créditos con muy bajos intereses (2,2%) para controlar la inflación en la zona euro y favorecer que fluyera el crédito interbancario y a las empresas en los países que adoptaron el euro. España como país miembro obtuvo el beneficio de la mejor financiación exterior de su historia.

<sup>65</sup> Respaldadas por la enorme oferta de suelo que propició la desregulación y la deficiente financiación local; por la demanda de vivienda; y por las grandes inversiones en infraestructuras públicas, principalmente por la financiación de las cajas de ahorros.

<sup>66</sup> CEDÓN, B., “Alarmas sobre la burbuja inmobiliaria en España”, *Pensamientos y tecnología*, (Madrid, 04-I-2007): <http://www.bcendon.com/alarmas-sobre-la-burbuja-inmobiliaria-en-espana/>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Análisis y perspectivas 2013: Desigualdad y derechos sociales*, Fundación FOESSA y Cáritas Española, Madrid, 2013, pp. 1-78:

[http://www.foessa.es/publicaciones\\_compra.aspx?Id=4556&Idioma=1&Diocesis=4](http://www.foessa.es/publicaciones_compra.aspx?Id=4556&Idioma=1&Diocesis=4), (fecha de consulta: 10-III-2018). El importante incremento de la población activa y ocupada que se produjo en este periodo fue por la incorporación de la mujer española al mercado laboral y por la inmigración masiva, sobre todo a partir de 1995. Ver: *Distribución de la renta en España: desigualdad, cambios estructurales y ciclos*, 3, Madrid, Consejo Económico y Social, 2013: <http://www.ces.es/documents/10180/526241/Inf0313.pdf>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

desarrollo debido a que las inversiones, en su inmensa mayoría, fueron de carácter especulativo y una buena parte de ellas financiadas a crédito.<sup>69</sup>

### **La burbuja inmobiliaria. Un paraíso de hormigón y vacío**

La burbuja inmobiliaria se inició en 1997 y duró hasta finales de 2007, cuando se produjo su estallido, a raíz de la crisis de las hipotecas *subprime* o hipotecas basuras. Su manifestación principal fue el incremento anormal de los precios, muy por encima del IPC, llegando en algunos años hasta cerca del 30% anual. Según los informes del Banco de España, en éste periodo el precio de la vivienda se había incrementado alrededor de un 150% en términos nominales. En cuanto al número de viviendas iniciadas, la misma entidad indica que entre 1999 y 2001 se habían empezado a construir más de medio millón al año. Teniendo en cuenta que sólo una parte de las viviendas terminadas llegaban a venderse, todo indicaba que había una acumulación de viviendas nuevas.<sup>70</sup> El parque de viviendas vacías en España era en 2005 de 3,35 millones, lo que suponía un 14% del total.<sup>71</sup> Las asociaciones de constructores, principales beneficiarios del alza de precios, solían negar su existencia calificándola de *boom* inmobiliario. Para 2009 ya nadie dudaba de la existencia de una burbuja inmobiliaria especulativa cuando salieron a la luz la sobrevaloración de las sociedades de tasación en connivencia con los promotores y los bancos.

Uno de los principales efectos de esta situación fue el crecimiento de la deuda de los hogares, ya que la compra de vivienda se realizaba a partir de préstamos hipotecarios y el aumento del precio implicaba un aumento de la deuda. El endeudamiento en 1997 era del 52% y en 2005 llegó al 105%. Una cuarta parte de la población española estaba endeuda a más de 15 años. La deuda contraída con las entidades bancarias (en su sector inmobiliario) ascendía, en dicho 2015, a 325 mil millones de euros y es posible que el 30% de esa deuda nunca se recupere.<sup>72</sup> Otra de las causas que influyó en dicho escenario fue de tipo demográfico con la entrada masiva de inmigrantes desde 2002<sup>73</sup> atraídos por el crecimiento económico, lo que significó que se

---

<sup>69</sup> CEDÓN, B., “Alarmas sobre la burbuja...”, *op. cit.*

<sup>70</sup> MARTÍNEZ PAGÉS, J. y MAZA, L. A., “Análisis del precio de la vivienda en España”, *Documento de Trabajo n.º 0307*, Madrid, Banco de España, 2003, pp. 1-45, espec. p. 12: <https://www.bde.es/f/webbde/SES/Secciones/Publicaciones/PublicacionesSeriadas/DocumentosTrabajo/03/Fic/dt0307.pdf>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>71</sup> “El parque de viviendas vacías en España crecerá a finales de año más de un 8%”, *Eroski Consumer*, (Bilbao, 14-XI-2005): <http://www.consumer.es/web/es/vivienda/2005/11/14/146946.php>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> “Movimiento Natural de la Población e Indicadores Demográficos Básicos. Año 2012”, *Instituto Nacional de Estadísticas*, (Madrid, 18-VI-2013): <http://www.ine.es/prensa/np784.pdf>, (fecha de consulta: 09-III-2018). La población extranjera en España pasó de 637 085 en 1998 (1,6% de la población) a 4 482 568 en 2006 (9,93% de la población), siendo la tercera tasa de inmigración más alta del mundo.

incrementara la demanda de viviendas. Por otro lado, esta entrada representó el mayor impacto de carácter positivo para la economía de España.<sup>74</sup>

En el terreno administrativo hay que tener en cuenta las amplias facultades que se dieron a los ayuntamientos para organizar su territorio y autofinanciarse.<sup>75</sup> La potestad de los entes locales de recalificar terrenos de forma arbitraria hacía que la oferta de suelo urbanizable fuera artificialmente escasa y así podían elevar los precios. Está práctica sin control y muy extendida llevó a la corrupción urbanística.<sup>76</sup>

Los factores sociales hay que buscarlos en la tendencia cultural que poseen los españoles de adquirir viviendas en propiedad tanto la titular, o primer hogar, como la segunda vivienda para periodos vacacionales. Un reflejo de ello es el 85% de tasa de propietarios con respecto al 15% de los alquileres.<sup>77</sup> Aquí pueden influir componentes culturales o simplemente una consecuencia de los beneficios fiscales que suponía la compra con respecto a los altos precios del alquiler.

Las consecuencias del pinchazo de la burbuja inmobiliaria fueron la quiebra de numerosas cajas y bancos, provocando su posterior nacionalización e inversión de fondos por parte del Estado; un aumento considerable del paro en el sector de la construcción; una crisis inmobiliaria y el surgimiento de una nueva ley hipotecaria. Surgida tras el estallido de la burbuja significó una garantía para los propietarios que no reciben el pago de sus rentas,<sup>78</sup> y reguló la concesión de préstamos hipotecarios y los precios bajos de las viviendas de protección oficial (VPO) que se conceden a las personas con menores rentas que han sido desalojadas de sus pisos.

Entre las consecuencias sociales todavía vigentes está el hecho de que un 51% de los jóvenes españoles, entre 18 y 34 años, no pueden independizarse de la vivienda de sus padres.<sup>79</sup> Se suma una consecuencia de tipo ecológica: la enorme superficie urbanizada entre 1987 y 2006 significó el aumento en más 1 millón de hectáreas de dicha superficie, poniendo en grave riesgo la biodiversidad en el país.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> *Ibidem*. Se estimó que entre 2000 y 2007, la aportación de los inmigrantes al PIB anual fue del 33% del total.

<sup>75</sup> Una parte importante de la financiación de los ayuntamientos era por el mercado de la construcción.

<sup>76</sup> AGENCIA EFE, “El mapa de la corrupción urbanística en España”, *ABC*, (Madrid, 06-XI-2006): [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-11-2006/abc/Nacional/el-mapa-de-la-corrupcion-urbanistica-en-espa%C3%B1a\\_1524119294984.html#](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-11-2006/abc/Nacional/el-mapa-de-la-corrupcion-urbanistica-en-espa%C3%B1a_1524119294984.html#), (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>77</sup> *Ibidem*. Aunque esta tendencia ha ido cambiando durante la crisis, se situó en 2016 en una media nacional del 71,1%.

<sup>78</sup> La Ley hipotecaria agilizaba los desahucios contra los morosos. La medida estaba destinada a proteger a las familias que alquilaban su segunda vivienda y dependían de un alquiler para vivir.

<sup>79</sup> BELELÚ, “El 51% de los jóvenes españoles todavía vive con sus padres”, *Nueva mujer*, (Madrid, 08-X-2010):

<https://www.nuevawujer.com/diversion/2010/10/08/el-51-de-los-jovenes-espanoles-todavia-vive-con-sus-padres.html>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>80</sup> ANSEDE, M., “El ladrillo devoró cada hora 6.500 m<sup>2</sup> de bosque”, *Público.es*, (Madrid, 09-VI-2011): <http://web.archive.org/web/20110612115154/http://www.publico.es/ciencias/380919/el-ladrillo-devoro-cada-hora-6-500-m2-de-bosque>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

## La crisis desde 2007 hasta 2011. Los años más feroces

En pocos países la crisis global ha sido tan contundente como en España. A pesar de que a lo largo del 2007 los principales indicadores económicos ya anunciaban claros síntomas de desaceleración económica, el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero no reaccionó hasta finales de 2008, cuando comenzaron a dar señales preocupantes los datos macroeconómicos.<sup>81</sup> Las regulaciones que había realizado el Banco de España para alejar a las entidades financieras españolas de las hipotecas basura de Estados Unidos tuvieron al principio un efecto de contención de la crisis.<sup>82</sup> No obstante, los balances de los bancos contaban con grandes cantidades de fondos pasivos que eran préstamos a corto plazo y el colapso del mercado interbancario internacional les obligó a reducir los créditos.

A lo largo de la segunda mitad del año 2007 aparecieron los primeros síntomas de inestabilidad cuando los precios empezaron a aumentar de forma considerable, situando la variación anual del IPC en diciembre en el 4,2%. Sin embargo, un estudio realizado por Caixa Catalunya aseguraba que la variación del IPC fue en realidad del 7,9%, siendo los productos de consumo habitual los que experimentaron un mayor aumento.<sup>83</sup>

Durante los primeros meses del 2008 se dieron a conocer varios datos que alertaban sobre el deterioro de la economía. La inflación aumentó lastrada por el encarecimiento del precio del petróleo y los alimentos básicos. El desempleo comienza su acenso en 2008 con casi 400 mil parados. Se observó en paralelo una caída imparable en el consumo de los hogares; en el número de hipotecas concedidas, en la recaudación del IVA, etc. Pero desde el Gobierno se relativizaron los datos adversos y se comenzó a utilizar el eufemismo verbal desaceleración para referirse a la crisis.<sup>84</sup> Mientras que el Gobierno español operaba con una tasa de crecimiento del PIB del 3,6% para el 2009, la OCDE pronosticaba un descenso de -4,2%.<sup>85</sup> El optimismo de Zapatero no solo no era realista sino que, además, se manifestó como un factor clave de desestabilización. Porque la realidad de las familias españolas y las pymes<sup>86</sup> (microeconomía) echaban por tierra los vaticinios autocomplacientes que sostenían que la economía española estaba mejor preparada que las demás economías de la Unión Europea para afrontar la crisis.

<sup>81</sup> HUERTA GONZÁLEZ, A., “La insustentabilidad de la Unión Monetaria”, *Economía Informa*, 375, VII-VIII, 2012, pp. 3-26, espec. p. 21.

Ver también: HUERTA GONZÁLEZ, A., *Unión monetaria y crisis de la zona euro*, México D.F, UNAM, 2014; LÓPEZ ARÉVALO, J. A., “Unión monetaria y crisis de la zona euro. Arturo Huerta González”, *Economía Informa*, 387, VII-VIII, 2014, pp. 96-101.

<sup>82</sup> “Circular 3/2008, de 22 de mayo, del Banco de España, a entidades de crédito, sobre determinación y control de los recursos propios mínimos”, *Boletín Oficial del Estado*, 140, (Madrid, 10-VI-2008), pp. 266647-266649:

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-9915>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

<sup>83</sup> “LA CAIXA”, *Informe mensual (julio-agosto)*, 337, Barcelona, Servicios de Estudio de “la Caixa”, 2010, p. 18.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Pymes es un anacronismo de pequeña y mediana empresa mercantil, industrial o de otro tipo que tiene un número reducido de trabajadores.

Pese a los esfuerzos del Gobierno para aplazar la crisis, con una política económica que se basó en compensar el descenso del consumo con un aumento del gasto público,<sup>87</sup> y el beneficio de una ayuda conjunta de los países de la eurozona que superó el billón de euros, de los cuales 100 mil millones fueron destinados para garantizar avales bancarios españoles. En el cuarto trimestre de 2008, la economía española entró en recesión, debido al descenso del 1,1% del PIB y 3 millones de parados.<sup>88</sup> Es cierto que la fortaleza del sistema bancario<sup>89</sup> y financiero español, y el crecimiento de las exportaciones, sumados a la competitividad alcanzada por las empresas en el exterior, especialmente pequeñas y medianas empresas, no hacían prever un descalabrado de la economía a pesar de las muchas dificultades. Es por ello que el Gobierno para el bienio 2009-2010 se mantuvo en la misma línea, muy alejado de los pronósticos de los diversos institutos de investigación tanto nacionales como extranjeros.

En enero de 2009 Zapatero presenta el Plan E (Plan Español para el Estímulo de la Economía y el Empleo), con el objetivo de paliar las dificultades que atravesaban las familias y las empresas españolas<sup>90</sup> y fomentar el empleo con proyectos de infraestructuras.<sup>91</sup> La implementación del Plan supuso un coste del 2,3% del PIB de 2009.<sup>92</sup>

El Gobierno, presionado por las políticas de austeridad impuesta desde Bruselas, emprendió una reforma constitucional que auto-exigía al Estado tener un techo de déficit que no podría superar. Puede afirmarse que tales ajustes significaron el inicio de la austeridad presupuestaria y un paulatino pero incesante desmantelamiento del estado de bienestar español. En este contexto, para 2010, se procedió a recortar el gasto público social por valor de unos 15 mil millones de euros. Otra de las medidas anunciadas fue la congelación de las pensiones, excepto las pensiones mínimas y no contributivas que suponían el 35% del total.<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> "LA CAIXA", *Informe mensual...*, *op. cit.* El primer plan de medidas aprobado supuso una inyección de 10 mil millones de euros, 6 mil de ellos dedicados a la rebaja tributaria.

<sup>88</sup> HUERTA GONZÁLEZ, A., "La insustentabilidad de...", *op. cit.* p. 23.

<sup>89</sup> El sistema bancario español fue considerado por diversos analistas como uno de los más sólidos entre las economías de Europa Occidental y de los mejor equipados para soportar una crisis de liquidez, debido a la política bancaria restrictiva que obligaba a mantener un porcentaje de reservas alto. Sin embargo, este análisis resultó ser incorrecto, porque durante la burbuja inmobiliaria esta política se relajó y el regulador, el Banco de España, actuó con omisión. Además, el sistema contable de "aprovisionamiento contable" practicado en España no supera los estándares mínimos del International Accounting Standards Board, esto permitió dar una apariencia de solidez mientras el sistema se hacía vulnerable.

<sup>90</sup> Se creó un Fondo Estatal de Dinamización de la Economía y el Empleo que gestionó 3 mil millones de euros.

<sup>91</sup> Con el Plan E se financiaron 30.907 obras, por un valor de 8 mil millones de euros a través del Fondo Estatal de Inversión Local.

<sup>92</sup> AGENCIA EFE, "Salgado asegura que el Gobierno está satisfecho con el Plan E, salvo por el empleo", *Europa Sur*, (Madrid, 06-V-2009):

[http://www.europasur.es/espana/Salgado/asegura-Gobierno-satisfecho-Plan\\_0\\_256774407.html](http://www.europasur.es/espana/Salgado/asegura-Gobierno-satisfecho-Plan_0_256774407.html), (fecha de consulta: 10-III-2018).

<sup>93</sup> *Ibidem*.



Una de las medidas más controvertidas del Gobierno de Zapatero fue la Reforma Laboral, mediante un Real Decreto-Ley. La Reforma contemplaba la posibilidad de que se acordase entre la empresa y el trabajador la suspensión temporal (durante la crisis) de la vigencia del convenio colectivo; la reducción de las jornadas de trabajo por causas económicas; la creación de un Fondo de capitalización para los trabajadores con contrato indefinido; la penalización de los contratos temporales para acabar los fraudes de ley y favorecer el contrato fijo, la disminución de la indemnización de 45 a 33 días por año trabajado en el despido improcedente, etc. La Reforma no contentó a ninguno de las agentes sociales. Los sindicatos la criticaron por ser una regresión en los Derechos de los trabajadores, y la patronal (CEOE) la rechazaron por considerarla inadecuada e insuficiente.<sup>94</sup> Para 2011, último año del Gobierno de Zapatero, la economía seguía estancada, con un pronóstico de crecimiento del 0,7% y unas previsiones para 2012 de un -0,5%, con una tasa de paro del 22,85%.<sup>95</sup>

En lo político la crisis económica también tuvo un efecto social destacable con el surgimiento del Movimiento del 15M,<sup>96</sup> con el que se iniciaba una nueva fase que pondría a prueba el bipartidismo en España. Dicho movimiento fue crucial para el lanzamiento de un partido alternativo de izquierdas: Podemos (2014). Fue una manifestación de la indignación nacida de la percepción sobre la irresolución de los problemas por parte de la oligarquía política y empresarial. Abanderaron entre sus postulados fundamentales la lucha contra las políticas de austeridad impuestas desde la Unión Europea; contra la corrupción del sistema (tanto del PP como del PSOE), y contra la desigualdad, abogando por la recuperación y salvaguarda de políticas sociales inclusivas, proponiendo un nuevo modelo social y económico. En paralelo, y desde planteamientos menos radicales, surge otro nuevo partido, Ciudadanos (Cs) (2006). Nacido como una respuesta local al nacionalismo soberanista catalán, se expande a nivel nacional bajo la bandera de luchar contra la corrupción política, a todos los niveles, nacida y amparada por el sistema bipartidista que se fue imponiendo a través de los distintos procesos electorales de la Transición. La aparición de estos nuevos partidos políticos de ámbito estatal, supuso la disputa de un espacio del espectro ideológico que antes solo ocupaban mayoritariamente el PP y el PSOE, en claro quiebre de un sistema bicéfalo. Este fenómeno, junto con la abdicación del Rey Juan Carlos I en su hijo Felipe VI (19 de junio de 2014), visibilizan la posibilidad política de concluir una etapa de la Democracia que algunos comienzan a denominar como “Primera Transición”.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> MARTÍNEZ, J. C., “Claves: el borrador de la reforma laboral”, *20minutos*, (Madrid, 11-VI-2010): <https://www.20minutos.es/noticia/734731/0/claves/reforma/laboral/>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

<sup>95</sup> “España sale de la recesión después de más de dos años al crecer un 0,1% en el tercer trimestre”, *ABC*, (Madrid, 24-X-2013): <http://www.abc.es/economía/20131023/abci-espana-sale-recesion-tras-201310231021.html>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

<sup>96</sup> El Movimiento 15M o también llamado Movimiento de los Indignados, fue un movimiento ciudadano formado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011, convocada por diversos colectivos. Un mayor desarrollo del tema ver epígrafe 2.3.

<sup>97</sup> Ver: IGLESIAS TURRIÓN, P., *Una nueva transición. Materiales del año del cambio*, Madrid, Akal, 2015. *Una nueva Transición* es una recopilación de artículos, discursos y entrevistas en los que Pablo Iglesias valora más en positivo el “régimen” del 78, un proceso contra el que arremetió en un inicio, cuestionando

## La crisis de 2012 a 2016. ¿Una luz al final del túnel?

Durante el segundo trimestre de 2011 la economía española entró en su segunda recesión. Este período culminó en el tercer trimestre de 2013, cuando se produjo un crecimiento positivo del 0,1%. Duró nueve trimestres, lo que se considera el período recesivo más largo de toda la democracia.

En las elecciones generales del 20 de noviembre de 2011 llegó al Gobierno Mariano Rajoy con un programa que preveía una serie de reformas “...para crecer y generar empleo”.<sup>98</sup> Una de las primeras medidas que toma el nuevo Gobierno fue una nueva Reforma Laboral, aprobada mediante un Real Decreto-ley y ratificada en el Congreso por su mayoría absoluta. La Reforma Laboral recogió un conjunto de medidas con la intención de estimular la contratación, sobre todo de los jóvenes. Para ello se propuso reformar aspectos relativos a la intermediación laboral e incentivar la flexibilidad interna en la empresa como medida alternativa a la destrucción de empleo. La Reforma de 2012 fue más allá de los cambios hechos en 2010 por el anterior gobierno. Por primera vez en más de 30 años se introdujeron cambios profundos en la regulación de la negociación colectiva, fomentando la descentralización, dando prioridad a los convenios de empresas frente a los de sector y eliminando los obstáculos para que las empresas modificaran unilateralmente las condiciones laborales de los trabajadores. Sin embargo, este nuevo contexto laboral ha empeorado la calidad del empleo en términos de estabilidad, con la imposición de jornadas reducidas; horas extras no retribuidas; contrataciones temporales y la reducción de la indemnización por despido. La caída salarial se ha situado en un mínimo del 12%, aumentando el porcentaje de trabajadores cuya retribución es inferior al salario mínimo interprofesional.<sup>99</sup>

En el mes de mayo de 2012 la agencia Moody's rebajó la calificación de 16 bancos españoles y cuatro comunidades autónomas a bono basura y la prima de riesgo de la deuda española alcanzó los 485 puntos, un máximo histórico. Rebasar la barrera de los 500 puntos, en 2012, supuso para España estar al borde del rescate, como ocurrió

---

sus logros y proclamando la imperiosa necesidad de variar sus postulados en aras de fundar nuevos tiempos que exigen cambios políticos, entre ellos la revisión de algunos artículos de la Constitución. Para Iglesias el nuevo momento o segunda transición es un fenómeno propicio e insoslayable donde Podemos, el partido del que es Secretario general, es el actor principal. 2016 era el año que el dirigente político marcaba como el del inicio de este segundo período histórico, de cara a las elecciones generales en España (junio 2016) que finalmente dieron paso a una nueva legislatura del PP.

<sup>98</sup> *Lo que España necesita. Programa electoral*, Madrid, Partido Popular, 2011, p. 35:

<http://www.pp.es/sites/default/files/documentos/5751-20111101123811.pdf>,

(fecha de consulta: 11-III-2018).

<sup>99</sup> MERINO ESCARTÍN, J. F., “Reforma Laboral 2012 (Resumen de la ley 3/2012 en comparación con el RD Ley 3/2012)”, *Notarios y registradores*, (Madrid, s. f.):

<https://www.notariosyregistradores.com/doctrina/resumenes/2012-reforma-laboral-ley.htm>,

(fecha de consulta: 11-III-2018).

con Grecia, Portugal e Irlanda.<sup>100</sup> El 7 de mayo de 2012 se anunció una inyección monetaria a Bankia.<sup>101</sup> En los días posteriores, el precio de las acciones de Bankia cayó en la bolsa y arrastró al resto de las empresas del IBEX 35. En esas circunstancias Mariano Rajoy pidió a la Unión Europea el apoyo a sus políticas y solicitó formalmente el rescate de 23,500 millones de euros a Bruselas. La Unión Europea advirtió a España que debería aplicar más recortes presupuestarios para controlar el déficit y que los bancos rescatados estarían sometidos al control de expertos (*los hombres de negro*) de la Unión Europea y tendrían que cumplir los requisitos rigurosamente.<sup>102</sup> Tras varias semanas en que la prima riesgo de España había estado en niveles altos, se convoca una reunión de urgencia del Eurogrupo para discutir cómo inyectar capital a la banca española. El Eurogrupo comunicó su intención de aportar hasta 100 mil millones de euros al Fondo de Reestructuración Ordenada Bancaria que pertenece al gobierno español, para que éste a su vez inyectara dinero a los bancos que lo requirieran. Finalmente la cifra concreta fue de 62 mil millones de euros.<sup>103</sup>

En julio de 2012 el Consejo de Ministro aprobó otro paquete de medidas como la subida del tipo de IVA general del 18% al 21% y del reducido de 8% al 10; la supresión de la paga extra de Navidad a los funcionarios y empleados públicos; la disminución del 60% al 50% de la base reguladora del seguro de desempleo a partir del séptimo mes de prestación, y la del número de concejales y asunción de competencias por parte de las Diputaciones Provinciales.<sup>104</sup> La prima de riesgo alcanzó un máximo histórico de 642 puntos, siendo superior a la de otro país rescatado como Irlanda, mientras el IBEX se desplomó un 5%. Las dudas sobre España se acentuaron tras la petición de auxilio financiero de la Comunidad Valenciana y que las comunidades autónomas de Cataluña, Murcia y Castilla la Mancha reconocieran que estaban estudiando las condiciones del fondo de liquidez diseñado por el Gobierno para rescatar autonomías en quiebra económica.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> “La prima de riesgo sigue en máximos históricos en su peor semana desde la entrada del euro”, *20minutos*, (Madrid, 18-V-2012):

<https://www.20minutos.es/noticia/1455615/0/prima-de-riesgo/roza-500-puntos/bolsa-ibex/>,  
(fecha de consulta: 12-III-2018).

<sup>101</sup> Entidad financiera resultado de la integración de Caja Madrid, Bancaja, La Caja de Canarias, Caixa Laietana, Caja Rioja, Caja Ávila y Caja Segovia, que llevaría a la dimisión de su presidente Rodrigo Rato, acusado posteriormente de corrupción política (caso Bankia).

<sup>102</sup> GUTIÉRREZ, J. J., “Comunicado íntegro del Eurogrupo sobre el rescate a la banca española”, *Diario de Avisos*, (Madrid, 09-VI-2012):

<http://www.diariodeavisos.com/2012/06/comunicado-integro-del-eurogrupo-sobre-el-rescate-a-la-banca-espanola/>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>103</sup> “El Gobierno español pide el rescate bancario a Europa”, *20minutos*, (Madrid, 09-VI-2012):

<https://www.20minutos.es/noticias/1505824/0/rescate-espana/bancos/eurozona/>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>104</sup> SÁNCHEZ, A. I., “Las 35 medidas del Gobierno de Rajoy para ajustar 65 mil millones de euros”, *ABC*, (Madrid, 11-VII-2012):

<http://www.abc.es/20120711/espana/abci-relacion-medidas-ajuste-rejoy-201207111234.html>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>105</sup> “La prima de riesgo cierra en 632 puntos básicos después de haber llegado a los 642”, *20minutos*, (Madrid, 23-VII-2012):

<https://www.20minutos.es/noticia/15462885/0/prima-riesgo/maximo/historico/>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

La economía española vivió en 2013 dos etapas diferenciadoras, una primera mitad marcada por la incertidumbre y la caída del desempleo hasta su máximo histórico con un 26,94%; y una segunda en que la crisis pareció haber tocado fondo, al ofrecer los primeros síntomas de recuperación. El ejercicio concluyó con dos semestres consecutivos de subida del PIB. Las tres grandes agencias de *rating* mejoraron las perspectivas de España.<sup>106</sup> Aunque todavía la situación del mercado de laboral, con cifras que superaban los 6 millones de parados, apuntaba más a un repunte macroeconómico que a una verdadera recuperación de la economía.<sup>107</sup>

España en 2014 dejaba atrás la recesión con un crecimiento del 1,4% del PIB, que continuaría con una cifra del 3,2% en 2015. En 2014 se crearon 433 mil puestos de trabajo y el desempleo bajó hasta el 23,78% en 2015. En 2016 España se convierte en el segundo país de la Eurozona que más crece, al registrar un crecimiento del 0,7% en el segundo trimestre de ese año.<sup>108</sup> Ese año, el sistema de Seguridad Social español cerró en déficit al registrar más gastos que ingresos, pese a que el paro registrado cayó por debajo de los 4 millones de parados. Estas cifras se dan a pocas semanas de que se repitan las Elecciones Generales. No obstante, si analizamos la Encuesta de Población Activa (EPA), que es el mejor termómetro para medir las fluctuaciones del mercado laboral,<sup>109</sup> nos encontramos que el paro estaba en un 21% y el número de parados era de 4,8 millones.<sup>110</sup> Pese a esa supuesta mejora, los problemas del Gobierno continuaron porque debía enfrentarse a otros grandes problemas como los gastos de la Seguridad Social que costean las pensiones, el desempleo y la sanidad.

En 2017 el Banco de España elevó la previsión de crecimiento al 3,1%, recuperando el PIB perdido durante la crisis, convirtiéndose así en el país cuyo desarrollo más crece. Aunque la economía prospera, sigue siendo un problema para el Estado recuperar las numerosas facturas que supuso el rescate bancario. En su último informe da por perdido el 75% de las ayudas públicas para salvar las cajas.<sup>111</sup> Hasta la

<sup>106</sup> Agencias de *rating* o agencias de calificación: Standard and Poor's, Moody's, y Fitch. Ver: PARIENTE, R., “¿Qué son las agencias de “rating” o agencias de calificación?”, *BBVA*, (Madrid, 02-V-2017): <https://www.bbva.com/es/las-agencias-calificacion-rating/>, (fecha de consulta: 12-III-2018).

<sup>107</sup> DÍAZ, J., “España deja atrás 2013, crónica de un año de sombras... y luces”, *Expansión*, (Madrid, 26-XII-2013):

<http://www.expansion.com/2013/12/18/economia/1387360918.html>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>108</sup> VIAÑA, D., “España es el segundo país que más crece de la Eurozona”, *El Mundo*, (Madrid, 12-VIII-2016):

<http://www.elmundo.es/economia/2016/08/12/57ad9dd546163f0c7b8b4623.html>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>109</sup> La diferencia entre las cifras del paro registrado y la EPA, es que ésta última incluye como desempleado a todo aquel que en edad y disposición de trabajar no tiene empleo, un trámite que solo es obligatorio si se percibe prestación o se pretende recibir algún tipo de servicio.

<sup>110</sup> GÓMEZ, M. V., “El paro registrado baja de los cuatro millones por primera vez en seis años”, *El País*, (Madrid, 02-VI-2016):

[http://www.elpais.com/economia/2016/06/02/actualidad/1464850119\\_447247.html](http://www.elpais.com/economia/2016/06/02/actualidad/1464850119_447247.html), (fecha de consulta: 13-III-2018).

<sup>111</sup> SEGOVIA, C., “El banco de España da por perdido el 75% del rescate bancario”. *El Mundo*, (Madrid, 07-IX-2017): <http://www.elmundo.es/economia/2017/07/07/59b1092e22601dad198b45a3.html>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

actualidad la economía española no ha recuperado los valores previos a la crisis, en particular en cuanto a desempleo, por lo que existe división de opiniones sobre en qué fecha situar el final de la crisis

(Ver **Anexo 3**. Cronología de la crisis española 2007-2016. Selección de acontecimientos).

## **Principales consecuencias derivadas de la crisis. Un país herido**

### **Desempleo y precariado**

Desde el inicio de la crisis en 2007 el empleo ha sido un indicador del estado de la economía. La explosión de la burbuja inmobiliaria ha acabado con el modelo de desarrollo económico basado en la construcción. Este sector ha supuesto un 45% del total del empleo destruido durante la crisis. La tasa de empleo general pasó de un 8% al final del ciclo económico anterior a un 27% en su pico más alto, siendo las poblaciones más afectadas las de los emigrantes, cuya tasa de desempleo es muy superior a la media nacional, y la de los jóvenes, que llegaron a alcanzar una tasa de paro del 50%.<sup>112</sup>

Los adultos mayores de 45 años experimentaron una tasa menor que los jóvenes. Sin embargo, tienen una cifra mayor de paro de larga duración por la dificultad de no poder volver a reincorporarse al mercado laboral. En cuanto a los sectores laborales más afectados han sido aquellos con un uso más intensivo de la mano de obra: la construcción, el turismo y los pequeños comercios.<sup>113</sup> Los flujos demográficos que se vinculan a la demanda de empleo están acelerado el envejecimiento de los activos por la tardía inclusión de los jóvenes en el mercado laboral y el paulatino retraso en las jubilaciones.

El desempleo ha golpeado especialmente al sector de los jóvenes. En 2015 la tasa de desempleo juvenil era de un 53,2% según la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Durante la crisis en España la destrucción de empleo juvenil fue de 4.908.900 jóvenes ocupados a 2.380.300, una reducción del 51,5% en apenas ocho años, mientras que en el mismo periodo el descenso en Europa es de un 14,8%.<sup>114</sup> Los jóvenes españoles van camino de convertirse en sujetos precarizados,<sup>115</sup> formando parte

---

<sup>112</sup> GÓMEZ, M. V., “El empleo cierra su peor año”, *El País*, (Madrid, 24-I-2009): [http://elpais.com/diario/2009/01/24/economia/1232751601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/24/economia/1232751601_850215.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>113</sup> ROMERO, A., “El desempleo entre los jóvenes vuelve a batir récords en el primer semestre”, *El País*, (Madrid, 25-IV-2013): [http://www.economia.elpais.com/economia/2013/04/25/actualidad/1366878720\\_786828.html](http://www.economia.elpais.com/economia/2013/04/25/actualidad/1366878720_786828.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>114</sup> GÓMEZ, M. V., “El empleo cierra su peor...”, *op. cit.*

<sup>115</sup> STANDING, G., “El ‘precarizado’ es una clase social muy radical, la única que quiere ser lo suficientemente fuerte para abolirse a sí misma. Entrevista”, *Sin permiso*, (Madrid, 03-XII-2015):

indisoluble del precariado, esa nueva dinámica económica, pero sobre todo social, que se ha ido arraigando en la sociedad actual a partir de la reciente crisis global económica y financiera, que ha derivado en una crisis principalmente social, política. El precariado va adquiriendo características de clase y no sólo atañe a los jóvenes, aunque sea este, junto con el de los mayores de 45 años, el sector más afectado.

El precariado, término acuñado por el analista Guy Standing, es un concepto global que connota tanto *low salaries* (salarios bajos) como inestabilidad en la seguridad de mantener un trabajo. Supone la aparición de una nueva clase social que afecta a la gran mayoría de los asalariados, y permea la situación actual de desigualdad y el desempleo. El precariado comparte principalmente dos rasgos comunes: En primer lugar, supone diferentes relaciones de producción. Tener un empleo inestable, con constantes cambios de un trabajo a otro, a menudo con contratos incompletos, conseguidos mediante agencias. Ello supone la adaptación a un estilo de vida que el analista denomina precarización. Parafraseando a Standing, es la adaptación de las expectativas a un empleo y una vida inestables.<sup>116</sup> “El concepto de precarización no se refiere a la pérdida de estatus, al contrario del concepto de proletarización —adaptación a un salario y un empleo estable— (...) Precarización se refiere más bien a una pérdida de control sobre el propio tiempo y sobre el desarrollo y uso de las capacidades propias”.<sup>117</sup> Y en segundo lugar, un individuo precarizado, especialmente el joven, tiene un nivel educativo por encima del necesario para los trabajos a los que puede optar inicialmente. Esta es una característica novedosa en cuanto el proletario clásico aprendía su oficio desde muy joven en su entorno laboral, casi en una concepción gremial de acceso al trabajo. “Sin embargo, el precariado espera aprender y re-aprender innumerables trucos y desarrollar habilidades sociales, emocionales y comunicacionales que sobrepasen cualquier demanda del proletariado”.<sup>118</sup> Los jóvenes también corren el riesgo de ser becarios hasta la edad de jubilación, lo que sería otra forma de precarización, debido a que la Reforma Laboral vigente le otorga todas las facilidades al empresario de emplearlos temporalmente y como mano de obra gratuita, bajo el eufemismo de adquirir experiencia o rellenar el *currículum*.<sup>119</sup>

El precarizado cabalga entre un término económico y un término social, definido por Standing como la nueva clase social del sistema capitalista, que se define por la

---

<http://www.sinpermiso.info/textos/el-precariado-es-una-clase-social-muy-radical-la-unica-que-quiere-ser-lo-suficientemente-fuerte-para>, (fecha de consulta: 16-III-2018). Esta entrevista fue publicada originalmente en catalán. Ver: BACARDIT, J., “El ‘precariat’ és una classe social molt radical, l’única que volt ser prou forta per abolir-se a si mateixa”, *Directa*, (Catalunya, 02-XII-2015): <https://directa.cat/precariat-es-una-classe-social-molt-radical-lunica-que-vol-ser-prou-forta-abolir-se-si-mateixa>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

<sup>116</sup> STANDING, G., “Por qué el precariado no es un concepto espurio”, *Sociología del Trabajo*, “¿Qué es el precariado?”, 82, 2014, pp. 7-15, espec. p. 8.

Ver también: STANDING, G., *El precariado. Una nueva clase social...*, op. cit.

STANDING, G., *La corrupción del capitalismo...*, op. cit.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

inseguridad en la perspectiva tanto de conseguir finalmente una estabilidad laboral, acorde a la formación conseguida, como de mejora económica y social en el desarrollo de esta labor profesional. Este aspecto está afectando tanto a los hijos del proletariado como a los de la clase media. Esto último es otra de las características más históricamente novedosas de esta crisis en cuanto hasta ella generalmente la clase media no se veía afectada ni amenazada en sus perspectivas de nivel de vida. Está también en cuestión el considerar al precariado una nueva clase económica pues parece ser una especie de subclase dentro de la asalariada, con sus connotaciones propias de marginación y exclusión, lo que le convierte en un nuevo grupo social.

Si la crisis afectó a los hombres por el derrumbe de la construcción, el desplome del empleo en el sector servicios ha afectado más a la mujer. La crisis deja casi igualada las estadísticas de desempleo entre hombre y mujeres mayores de 16 años, pero las mujeres siguen a la cabeza con un 23,3%, por el 22,4% de los hombres. El problema más agudo se produce una vez instaladas en el paro, ya que las mujeres acceden a menos subsidios porque trabajan en condiciones más precarias. Al mercado laboral segregado se añade la brecha salarial, situada en un 22%. La desigualdad es mayor en el trabajo a tiempo parcial, donde el sueldo por hora femenino supone el 76% del masculino. Todo esto sumado a la dificultad de conciliar el trabajo a la vida familiar. Súmesele que la modalidad de la reducción de la jornada laboral supone para las mujeres menos ingresos, difícil carrera profesional y menor jubilación.<sup>120</sup>

Aunque se haya estabilizado y detenido la destrucción de empleo en los últimos años, las condiciones laborales han empeorado debido a la pérdida de derechos sociales y laborales, a la temporalidad y a la disminución de los salarios. En 2016, el 44,9% de los contratos temporales duraban menos de un año y el 25% de esos contratos firmados tuvo una duración de una semana.<sup>121</sup>

Filmes como *Los fenómenos*, *Just&Cia* y *Hermosa juventud* dan fe de la situación de desempleo y precariedad en la que se ve inmerso el sujeto español, y en especial el joven. Ya sean los que se insertan por vez primera en el mercado laboral como aquellos denominados jóvenes tardíos (25-29 años), quienes son los que más lo padecen y en donde más se ha rastreado el aumento del precariado.

---

<sup>120</sup> NOGUEIRA, C. y MORAN, C., “La crisis se ceba con las mujeres”, *El País*, (Madrid, 07-III-2012): [http://elpais.com/sociedad/2012/03/06/vidayartes/1331064083\\_564938.html](http://elpais.com/sociedad/2012/03/06/vidayartes/1331064083_564938.html), (fecha de consulta: 16-III-2018).

<sup>121</sup> LLAMAS, M., “España cierra 2017 con una tasa de paro del 16,5%, su nivel más bajo desde 2008”, *Libre mercado*, (Madrid, 25-I-2018): <https://www.libremercado.com/2018-01-25/el-paro-bajo-en-471100-personas-en-2017-hasta-niveles-de-2008-1276612713/>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

## Desigualdad

Aunque España en la actualidad crece a un ritmo por encima del 3%, la desigualdad social empeora. Entre 2007 y el 2015 el 10% más pobre vio bajar sus ingresos anuales un 42,4% mientras que para el 10% más rico solo se redujeron un 5,6%. Es por ello que, desde que estalló la crisis en el 2007, se ha consolidado como el segundo país de la Unión Europea, por detrás de Chipre, donde hay más divergencia de renta, 20 veces más que el promedio europeo.<sup>122</sup>

Uno de los impactos más visibles y significativos de la crisis es que, en promedio, el conjunto de la ciudadanía española vive hoy peor que hace 12 años, aunque no la minoría más rica. La precariedad laboral y la devaluación salarial elevó la proporción de trabajadores pobres hasta el 13,2%, el tercer nivel más alto de la UE, tras Rumanía (18,6%) y Grecia (13,4%). La renta media en España cayó un 9% entre 2007 y 2014, pero la caída de la renta del 10% más pobre de la población fue más del doble: un 21%.<sup>123</sup>

Los salarios han perdido peso frente a los beneficios empresariales. Entre 2010 y 2013 el salario medio anual bajó un 3,0% hasta los 18.505 euros brutos. Sin embargo, los sueldos más altos subieron en el mismo trienio un 2,4%. En 2016 la contribución de los beneficios a la renta nacional aumentó y superó el valor de la de 2008, mientras que los salarios siguieron estando 6 puntos por debajo de los de 2008.<sup>124</sup>

Con datos de 2016, el 84% de la contribución fiscal recae en las familias frente a un 13% del sector industrial. Durante la crisis y los cuatro años que llevamos de recuperación económica se ha agrandado la desigualdad. Según Bruselas, en 2016 el 28% de los españoles estaba en riesgo de exclusión social, entre los cuales se incluye un tercio de los niños.<sup>125</sup>

*Techo y comida* es el título por antonomasia dentro de los filmes que abordan la desigualdad. A medio camino entre la integración y la exclusión social, Natalia y su hijo no solo pertenecen al precariado, sino que se enrumban hacia una situación de pobreza en ascenso que deja abierta la puerta hacia la desesperanza. El desempleo, la carencia de apoyo institucional y vecinal, y el desahucio, dejan en total desamparo a esta joven madre y a su criatura.

---

<sup>122</sup> SALA, A., “La desigualdad social aumenta en España a pesar del crecimiento”, *el Periódico*, (Catalunya, 16-I-2017): <https://www.elperiodico.com/es/economia/20170116/desigualdad-social-aumenta-espana-crecimiento-davos-oxfam-5742308>, (fecha de consulta: 14-III-2018).

<sup>123</sup> MAQUEDA, A. y GÓMEZ, M. V., “Bruselas sitúa a España a la cabeza de la desigualdad por renta en la UE”, *El País*, (Madrid, 24-XI-2017): [https://elpais.com/economia/2017/11/23/actualidad/1511465471\\_017133.html](https://elpais.com/economia/2017/11/23/actualidad/1511465471_017133.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.



## Bienestar social y salud mental

El ataque al sistema de bienestar español comienza cuando la Unión Europea exige a España un catálogo de reformas para la recuperación económica, concentrándose en la reducción del gasto público, en la aplicación de medidas de austeridad en todas las administraciones públicas y, en especial, en las Comunidades Autónomas, mediante medidas de racionalización y ahorro del sistema de Bienestar. El gasto en protección social en 2009 se situaba cuatro puntos por debajo de la media de los países de la Unión Europea, 25% en España frente al 29,5% del PIB de la Unión Europea. En 2014 se redujo a un 20%.<sup>126</sup>

Diversos estudios destacan el impacto negativo y empeoramiento de la salud mental de los españoles durante la crisis y algunos con mayor especificidad en la relación entre desempleo y suicidio.<sup>127</sup> Las elevadas tasas de paro, las dificultades asociadas a la vivienda y, en general, las penurias materiales han colocado a un grupo de ciudadanos en situación de desprotección. La prevalencia de mala salud mental (síntomas de ansiedad y depresión) entre los varones pasó del 14,7% en el 2006-2007 al 16,9% en el 2011-2012. Los hombres y las personas en edad de trabajar son los que experimentan un riesgo mayor, asociado a la precariedad laboral, el estrés ante la posible pérdida del trabajo y sobre todo al desempleo de larga duración, un conocido factor de riesgo de debilitamiento de la salud mental.<sup>128</sup> Ello provoca una doble pérdida:

<sup>126</sup> RODRÍGUEZ CABRERO, G. (coord.), “Estado de bienestar en España: transformaciones y tendencias de cambio en el marco de la Unión Europea”, en Gilsanz, F. L. (coord.), *VII Informe sobre exclusión y desarrollo social en España*, Madrid, Fundación FOESSA y Cáritas Española, 2014, pp. 299- 393, espec. p. 345.

<sup>127</sup> GILI, M., ROCA, M., BASU, S., MCKEE, M., y STUCKLER, D., “The mental health risks of economic crisis in Spain: evidence from primary care centres, 2006 and 2010”, *European Journal Public Health*, Vol. 23, 1, 2013, pp. 103-108.

LOPEZ BERNAL, J. A., GASPARRINI A., ARTUNDO, C. L., y MCKEE M., “The effect of the late 2000s financial crisis on suicides in Spain: an interrupted time-series analysis”, *European Journal Public Health*, Vol. 23, 5, 2013, pp. 732-736.

BARTOLL, X., PALENCIA, L., MALMUSI, D., SUHRCKE, M., y BORRELL, C., “The evolution of mental health in Spain during the economic crisis”, *European Journal of Public Health*, Vol. 24, 3, 2013, pp. 415-418.

IGLESIAS-GARCÍA, C., PILAR, A., BURÓN, P., SÁNCHEZ-LASHERAS, F., JIMÉNEZ-TREVINO, L., FERNÁNDEZ-ARTAMENDI, S., AL-HALABÍ, S., CORCORAN, P., PAZ GARCÍA-PORTILLA, M. y BOBES, J., “Suicidio, desempleo y recesión económica en España”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, Vol. 10, 2, 2017, pp. 70-77.

“Lista de suicidios relacionados con la crisis”, #15MPEDIA (s. f.):

[https://15mpedia.org/wiki/Lista\\_de\\_suicidios\\_relacionados\\_con\\_la\\_crisis](https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_suicidios_relacionados_con_la_crisis),

(fecha de consulta: 15-III-2018). Para un acercamiento de listados de suicidios relacionados directamente con la crisis, a partir de datos previamente recabados de diferentes fuentes legitimadas hasta 2016.

SANTURTÚN, M., SANTURTÚN, A. y ZARRABEITIA, M. T., “¿Afecta el medio a los suicidios que se cometen en España? Análisis descriptivo del patrón temporoespacial”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, VII, 2017, (s. p.): <https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2017.05.001>. (Artículo en prensa, revisado por pares que todavía no está asignado a volúmenes, pero se puede citar mediante DOI.)

MEDEL-HERRERO, A. y GOMEZ-BENEYTO, M., “Impacto de la crisis económica del 2008 en el número de jóvenes hospitalizados por patología psiquiátrica”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, 2017, (s. p.): <https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2017.10.002>. (Artículo en prensa, revisado por pares que todavía no está asignado a volúmenes, pero se puede citar mediante DOI.)

<sup>128</sup> BARTOLL, X., PALENCIA, L., MALMUSI, D., SUHRCKE, M., y BORRELL, C., “The evolution of mental health in Spain during the economic crisis...”, *op. cit.*

la de ingresos —la más visible— y la del status como sustentador por excelencia del hogar (lo que se denomina *breadwinners*, o los que ganan el pan), la más invisible pero igualmente alarmante y crítica. En España entre 2007 y 2008 la tasa de suicidios se incrementó en un 8%.<sup>129</sup> En 2012 el suicidio fue la segunda causa de muerte entre las personas entre 25 y 34 años, con el 15% total de defunciones. Entre los hombres de dicho grupo de edad, esta fue la primera causa de muerte, siendo del 17, 8% del total.<sup>130</sup> En 2016 la tasa de suicidios estaba en casi 11 casos al día. De ellos, más de la mitad están relacionados con la situación económica.<sup>131</sup> De estos datos que han salido a la luz se sospecha que las cifras son mucho mayores,<sup>132</sup> aunque todos coinciden en que la tasa de suicidios en varones es muy superior a la tasa en mujeres.

---

Estos datos también están recogidos y contrastados con otros artículos y opiniones de psiquiatras en CASTEDO, A., “La crisis enferma”, *El País*, (Barcelona, 26-I-2014):

[https://elpais.com/sociedad/2014/01/26/actualidad/1390761498\\_002426.html](https://elpais.com/sociedad/2014/01/26/actualidad/1390761498_002426.html),

(fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>129</sup> MATEY, P., “La crisis dispara en un 8% los suicidios en España”, *El Mundo*, (Madrid, 08-VII-2011):

<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2011/07/07/neurociencia/1310062312.html>, (fecha de consulta:

15-III-2018). La autora referencia y da voz a al prestigioso investigador económico de la salud David Stuckler, autor principal de una carta abierta que da fe del aumento de los suicidios en la Unión Europea, donde España alcanza un porcentaje significativo debido a los reveses financieros graves, dígame la entrada de la crisis, así como un aumento importante de los casos de depresión severa. Ver también: STUCKLER, D. y BASU, S., *Por qué la austeridad mata. El coste humano de las políticas de recorte*, Barcelona, Taurus, 2013.

<sup>130</sup> “Defunciones según la causa de muerte. Año 2012”, *Instituto Nacional de Estadística*, (31-I-2013), p. 8.

<sup>131</sup> ROMERO, D., “Más de 5 suicidios diarios en España: la economía de los desahucios”, *RT*, (Madrid, 18-VI-2016):

<https://actualidad.rt.com/sociedad/210678-suicidios-diarios-espana-economia-desahucios>,

(fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>132</sup> Es difícil obtener cifras oficiales porque muchas veces estas se ocultan a la opinión pública, o los organismos estatales no las contemplan en sus informes anuales. Incluso algunas no corresponden entre sí según qué organismo genera dichos datos como, por ejemplo, los informes del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) y los archivos de los Institutos de Medicina Legal (ILM). La mayor de las veces dicha institución médica, así como la Asociación de Investigación, Prevención e Intervención del Suicidio (AIPIS), cuestionan y deslegitiman la validez de los números del Registro de Mortalidad del INE, develando una disminución importante en las cifras reales. Ver: GINER, L., GUIJA, J. A., “Número de suicidios en España: diferencias entre los datos del Instituto Nacional de Estadística y los aportados por los Institutos de Medicina Legal”, *Revista Psiquiatría y Salud Mental*, Vol. 7, 3, VII-IX, 2014, pp. 139-146.

Súmelese los llamados suicidios encubiertos y los fallecimientos debido a las denominadas “causas externas” u “otras causas” que son catalogados como accidentes —por ejemplo, de tráfico— en los que la víctima simula un percance mortal, para que sus herederos puedan recibir un seguro de vida contratado por la misma, o bien el envenenamiento por psicofármacos. Ambos son considerados “accidentales” por el INE.

“El Boletín Estadístico de Defunción Judicial no es tampoco del todo fiable como fuente de datos para la realización de estudios epidemiológicos, en el caso de los estudios de suicidio por agentes tóxicos, lo que puede deberse a que es rellenado por personal no sanitario que no tiene acceso a la historia del paciente”. SANTURTÚN, M., SANTURTÚN, A., AGUDO, G y ZARRABEITIA, M.T., “Método empleado en las muertes por suicidio en España: envenenamiento y agentes violentos no tóxicos”, *Cuadernos de Medicina Forense*, 22, 2016, pp. 73-80, espec. p. 73.

Ver también: ANSEDE, M., “El imposible mapa de los suicidios en España”, *El País*, (Madrid, 14-VI-2017): [https://elpais.com/elpais/2017/06/12/ciencia/1497291180\\_123865.html](https://elpais.com/elpais/2017/06/12/ciencia/1497291180_123865.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

La crisis y el estrés han propiciado un caldo de cultivo para la aparición y/o crecimiento de psicopatías en diferentes sectores poblacionales, especialmente en directivos de empresas que se acostumbran a actuar bajo presión y en ambientes de gran competitividad. Las relaciones profesionales en tiempo de crisis se han deteriorado. Han ido en aumento los trastornos y desórdenes mentales, y con ello los ahora llamados jefes tóxicos. Este tipo de dirigentes abusan del poder por “carecer de las competencias necesarias para el puesto”,<sup>133</sup> suplen sus insuficiencias con la simulación, suelen mostrarse tiranos hacia el equipo y receptivos y serviciales hacia la dirección.

La crisis está generando una sociedad de creciente amoralidad, de personas ajenas a los principios éticos y sin empatía. Los jefes psicópatas no suelen ir a las consultas de los psicólogos pero sí sus víctimas que, por lo general, son jóvenes que buscan una oportunidad laboral y se ven sometidos a superiores que no sienten ningún remordimiento al despedir, atribuirse logros de otros o intentar destruir la competencia.<sup>134</sup> Hay que precisar que la psicopatía se da en todos los estratos sociales, no sólo en los dirigentes empresariales sino también en la clase política e igualmente en sectores afectados por dicha crisis. Alteraciones psíquicas propias de quienes son denominados psicópatas integrados, o sea, en claro simulacro de normalidad, que afectan y debilitan con su comportamiento a otros sujetos e incluso a toda una sociedad. Por ende, se ha generado para algunos investigadores una analogía entre crisis económica y crisis mental, exacerbando en tiempos de decrecimiento e inestabilidad el que estas personalidades afloren y operen en detrimento del individuo.<sup>135</sup>

(...) de lo que sí estoy convencida es que existen dinámicas de poder que dominan el mundo, que van más allá de una cuestión política. Creo que es una cuestión fundamentalmente económica. Se sabe de hecho que hay *Think Tanks*, que se dedican a planificar por dónde tiene que ir el mundo. Es decir, la geopolítica: quién tiene que dominar, cómo se tiene que dominar. Creo que eso es de corte psicopático y evidentemente, como buen psicópata, la finalidad es destruir. Creo que son agentes muy importantes generadores de enfermedades y de problemas. Lo que pasa es que habría, desde mi punto de vista, diferentes niveles. Un nivel lo ocupan los que están en la macroeconomía, ese grupo que nunca se ve, y luego evidentemente cada país adapta esa psicopatía, esa forma de gobernar dependiendo

---

<sup>133</sup> MANZANO-ARRONDO, V., “Un psicópata llamado Homo Economicus”, *Análisis Económico*, Vol. 31, 77, V-VIII, 2016, pp. 7-26, espec. p. 15.

<sup>134</sup> FERNÁNDEZ, I., “La crisis y el estrés disparan los jefes tóxicos”, *el Periódico*, (Catalunya, 26-VI-2017):

<https://www.elperiodico.com/es/sociedad/201700623/jefes-toxicos-psicopatas-6114382>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

<sup>135</sup> En el ámbito nacional uno de los investigadores que más ha trabajado el tema es la psicóloga Inmaculada Jáuregui Balenciaga, a la que se suman las visiones de Vicente Garrido e Iñaki Piñuel, quienes logran sustanciales aportes a las teorías previas de Hervey M. Cleckley y especialmente las de Robert Hare. Estas teorías serán abordadas con más detenimiento en el Capítulo 3 y 4 de esta investigación.

Ver: JÁUREGUI BALENCIAGA, I. y MÉNDEZ GALLO, P., *Modernidad y delirio. Ciencia, nación y mercado como escenarios de la locura...*, *op. cit.*

JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía: pandemia de la modernidad...”, *op. cit.*

del tinte que cada uno tenga. Por ejemplo, en España, la política neoliberal se dedica fundamentalmente a desestabilizar (...) Y evidentemente la crisis económica genera crisis de salud mental. El hecho de la política de reducción (en educación, sanidad, atención social, etc.), paralelamente al enriquecimiento de una minoría, genera muchos más problemas de salud mental. De hecho, yo y muchos autores pensamos que el error de la psicología ha sido “psicologizar” e individualizar problemas que son de orden social.<sup>136</sup>

Por ello a términos como el de *Homo Economicus*, la psicóloga propone uno nuevo más inclusivo denominado *Homo Psicologicus*, por ser el individuo un sujeto que se construye socialmente.<sup>137</sup> Jáuregui Balenciaga aboga por un estudio más amplio de psicopatías en toda la población pues dichos trastornos (que no son un simple trastorno de la conducta), y cuánto influye el contexto en su comportamiento, son extensivos a toda la sociedad, y más aquellas en situaciones de desestabilización socioeconómica.<sup>138</sup> “La ética capitalista impera; una ética basada en valores sociopáticos: asocial, a-empática, violenta, amoral, irresponsable, aniquiladora, impulsiva, narcisista, infantil.”<sup>139</sup>

Hay diez profesiones fundamentales donde se encuentran los psicópatas llamados integrados. Las primeras están relacionadas con la Judicatura: abogados, jueces... Este es el primer grupo. Luego vienen los empresarios, los políticos, los periodistas, en ese orden. Fíjate, donde está el ámbito de poder. (...) Son micropoderes, realmente. En fin, hay todo un escalafón de profesiones. Y en el otro extremo, nos encontramos un grupo de profesiones empáticas como pueden ser las de la salud y la educación. Se trata de lo contrario, pero entre comillas. Claro, nos podemos encontrar con psicópatas integrados dentro de esas profesiones también, en particular en la medicina o la psicología; aunque quizás ahí, más que con psicópatas, nos encontramos con perversos narcisistas que abarca un espectro más amplio, y dentro de ella podemos encontrar la psicopatía (...) Desde luego, el núcleo de la psicopatía es el poder, por tanto, tiene que estar en un ámbito de poder.<sup>140</sup>

(Ver **Anexo 4**. Listado de profesiones con tendencia a desarrollar psicopatías o elegidas por los sujetos psicópatas).

<sup>136</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., pp. 1-2.

<sup>137</sup> JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía, ideología y sociedad”, *Nómadas. Revista Critica de Ciencias sociales y jurídicas*, 18, 2008, pp. 83-100.

<sup>138</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., p. 3.

No por gusto el término psicopatía fue sustituido por el de sociopatía (en 1952), sacando a la luz y afianzando la dimensión social de este trastorno (aunque en una actitud nuevamente de individualización de la problemática, en 1968, se vuelve a cambiar por el de comportamiento antisocial).

<sup>139</sup> JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía, ideología y...” op. cit., p. 93.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 5.

Por otra parte, dentro de estas disfunciones o dislocaciones asociadas al empeoramiento de la salud mental y al deterioro del estado de bienestar aparece, junto a los trastornos psicopáticos, la exacerbación de la ansiedad conjuntada con la teoría de la indefensión aprendida, o sea, la incapacidad de las personas de reaccionar frente a una situación que les provoca dolor. “Si sabes que puedes recibir un castigo, tanto si lo mereces como si no, se genera un tipo de ansiedad muy concreto relacionado con la inhibición de la conducta”.<sup>141</sup> En un contexto de crisis, el miedo a perder el trabajo o los ingresos estaría detrás de estos trastornos.

La reforma sanitaria está teniendo un impacto negativo en la cobertura asistencial de la población, desplazando el gasto sanitario a los hogares y a las organizaciones sociales, y penalizando especialmente a colectivos muy vulnerables como los inmigrantes indocumentados, enfermos crónicos o jóvenes mayores de 26 años desempleados. La atención sanitaria asistencial para las personas sin recursos, el Seguro Privado y la atención informal de las ONG van ganando peso, introduciendo en el sistema sanitario una polarización excluyente en función de la capacidad adquisitiva.<sup>142</sup>

En el ámbito de la educación las reformas de racionalización del gasto y de ordenación del sistema educativo están teniendo consecuencias en la equidad del sistema. Las diferencias en los resultados académicos responden en más de un 85% de los casos a sus diferencias socioeconómicas, incidiendo, también, en los índices del abandono escolar.<sup>143</sup> El filme *Hermosa juventud* visualiza este impacto de la ausencia de educación en el ámbito juvenil con sus inmediatas derivaciones de desempleo, por falta de cualificación, desánimo y desesperación, generando todo tipo de respuestas, desde la más pasiva, refugiándose en la apatía, a la más activa, emigrando a cualquier otro lugar donde una salida sea posible.

El deterioro del estado de bienestar social en la actual crisis es estructural, producto de un cambio a nivel global en el curso histórico de la reforma social. Es decir, se orienta de manera predominante hacia la privatización e individualización de los riesgos sociales o hacia nuevas formas, siguiendo el Modelo Social Europeo. La salida de la crisis actual en España dependerá en muchos sentidos del modelo que se adopte (de inclusión o de exclusión social). Los nuevos contenidos de crecimiento económico sostenible; la promoción de la economía social, y una relación salarial basada en empleo eficiente y digno, junto con prestaciones sociales y servicios de calidad, no deben estar

---

<sup>141</sup> Enric Álvarez, jefe de Psiquiatría del hospital de Sant Pau de Barcelona, asocia el aumento de los trastornos de ansiedad a la teoría de la indefensión aprendida. CASTEDO, A., “La crisis enferma...”, *op. cit.*

Como opinión contraria a la de la psicóloga Jáuregui Balenciaga y otros psicólogos e investigadores, Álvarez no ha percibido en su actividad diaria que la crisis esté provocando más enfermedades mentales, por lo que asevera: “Una cosa es la esquizofrenia o la depresión, que es algo muy serio, y otra son los trastornos del comportamiento”, matiza.

<sup>142</sup> RODRÍGUEZ CABRERO, G. (coord.), “Estado de bienestar en España: transformaciones y tendencias...”, *op. cit.*, p. 362.

<sup>143</sup> *Ibidem.*

necesariamente subordinados a las políticas de consolidación fiscal y de reducción de la deuda pública y privada.

*Magical Girl* es el título paradigmático en las relaciones no explícitas entre bienestar social y salud mental, no solo desde su dislocada joven protagonista, sino también en los personajes que le rodean. Todos portan un componente de disfunción psicológica, insertos en un momento de irracionalidad económica y política, que los llevará a ser arrastrados por las más graves consecuencias.

### **Desahucios**

Otro de los graves problemas sociales derivados de la crisis económica, y en particular de la crisis inmobiliaria, ha sido el número de desahuciados. La ley hipotecaria española respalda al dueño del inmueble contra el inquilino moroso. Cuando el dueño del inmueble es el banco, el desahuciado sigue estando obligado a pagar la hipoteca contraída con la entidad financiera. El número de desahucios al final de 2012 ascendió a 101.034, y el de desahucios en proceso de tramitación a 198.116. El incremento de ejecuciones del periodo 2008-2012, con respecto al periodo 2003-2007, fue de un 199,5%, con una media anual de un 39,9%. En 2014, los bancos se quedaron con más de 30 mil primeras viviendas por impago de hipotecas. El dato equivale a una media de 115 desahucios por día, o uno cada 15 minutos.<sup>144</sup> De este modo, se incumple sistemáticamente con el derecho fundamental de la vivienda y por extensión con lo que recoge la Constitución Española en su artículo 47, por el que: “Todos los españoles tienen el derecho de disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación”.<sup>145</sup>

Este fenómeno está muchas veces relacionado con el paro, la precariedad laboral, la desigualdad social, exacerbando disfunciones en el comportamiento y la psiquis del sujeto afectado, una vez agotadas las vías posibles para poder pagar la hipoteca o el alquiler. Ello puede acarrear consecuencias psíquicas como la inestabilidad emocional y mental, marcadas por la vergüenza, la culpabilidad y la frustración, hasta llegar a salidas extremas mediante el suicidio como respuesta ante la imposibilidad de un hábitat y una economía digna que se lo posibilitara.<sup>146</sup>

El incremento de los desahucios propició la creación en el 2009 de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) en respuesta a la ley hipotecaria española. Es una organización apartidista de asesoramiento gratuito y colectivo relacionado con los individuos que poseen problemas debido al pago de la hipoteca, ya sea en un periodo

<sup>144</sup> ROMERO, D., “Más de 5 suicidios diarios en España...”, *op. cit.*

<sup>145</sup> “Artículo 47”, *Constitución Española*, Bizkaia, Secretaría General del Senado, 2016, p. 30.

<sup>146</sup> “Lista de suicidios relacionados con desahucios...”, *op. cit.*

inicial o en proceso de ejecución hipotecaria. Entre sus roles esenciales están el señalamiento de los responsables de la situación de impago y desahucio (señalando a especuladores, entidades bancarias y administraciones); la creación y participación de movilizaciones y manifestaciones, y la presentación de mociones en los ayuntamientos como método “para exponer públicamente a los culpables”<sup>147</sup> en la lucha social por la vivienda.<sup>148</sup>

*La granja Pas* (Silvia Munt, 2015), aborda las dinámicas de lucha sostenida por la PAH en Barcelona contra las políticas del Banco Sabadell. Cual motor impulsor, al año siguiente, 2016, aunque reflejando las problemáticas de 2008, se estrena el drama musical *Cerca de tu casa*, cuyo cierre entronca con *La granja Pas*. Narrando sucesos reales en el barrio obrero madrileño Villaverde, en 2013, también destaca *La grieta* (Irene Yagüe y Alberto García, 2017), siguiendo las vidas de Dolores e Isabel y sus respectivas familias. El documental denuncia la venta de pisos públicos a fondos de inversión extranjeros por lo que, como otras tantas familias españolas, se ven obligadas a abandonar sus viviendas. La resistencia ante tal injusticia es el motivo propulsor de este material.

### Emigración forzosa

El inicio de la crisis en 2007, y las políticas de austeridad impulsadas desde 2008, han tenido un notable efecto sobre la dinámica migratoria española. La población española en 2007 llegó a rozar los 48 millones de habitantes y para 2014 era de 46.464.053 habitantes. Desde 2008 a 2012 abandonaron el país 225 mil españoles, y según datos del Instituto Nacional de Estadística entre 2012 y 2015 han emigrado 480 mil españoles. Una situación que también afecta a los españoles nacidos en otros países, de 2,18 millones en 2015, un 59,7% ha regresado a su país de origen.<sup>149</sup>

El cambio de tendencia en los flujos migratorios ha sido una de las consecuencias más inmediatas y visibles de la crisis económica. Aunque es cierto que la emigración española no es comparable con la dimensión alcanzada por el retorno de los extranjeros

---

<sup>147</sup> ADELL, M., LARA, A. y MÁRMOL, E., “La PAH: origen, evolución y rumbo”, *Anuario de Movimientos Sociales 2013*, País Vasco, Fundación Betiko, 2014, p. 8: <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2014/02/La-PAH.-Origen-evoluci%C3%B3n-y-rumbo.pdf>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

<sup>148</sup> El germen de este nuevo movimiento social se encuentra en el colectivo V de Vivienda, creado también en Barcelona y como la PAH, extendido prontamente por todo el país. V de Vivienda, nacido en el 2006, se enfocó en la denuncia de la existencia de la burbuja y la lucha contra la violencia inmobiliaria y especulativa. Con el aterrizaje de la crisis, el foco ya no solo estaba en luchar por una vivienda digna, sino también contra la pérdida de la misma por los impagos de hipoteca y alquiler. Es llamativo que “siendo luchas similares la de V de Vivienda y la PAH, lo que más las diferenciaba eran las personas que las formaban: en el primer colectivo, la mayoría de personas eran jóvenes con trabajo y salarios precarios que luchaban y se organizaban para poder emanciparse y, en cambio, la mayoría de personas de la PAH eran familias inmersas en el proceso de una ejecución hipotecaria.” *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>149</sup> BORRAZ, M., “Dos millones de españoles emigrados: los que se ven y los que no se ven”, *eldiario.es*, (Madrid, 18-III-2015): [https://eldiario.es/sociedad/van-reflejan-estadisticas-oficiales\\_0\\_367814019.html](https://eldiario.es/sociedad/van-reflejan-estadisticas-oficiales_0_367814019.html), (fecha de consulta: 20-III-2018).

residentes en España. Esto demuestra que la población extranjera se vio mucho más afectada en el inicio de la recesión, tras el estallido de la burbuja inmobiliaria. En la inversión del ciclo migratorio han influido el elevado desempleo, la débil cobertura del sistema de bienestar y la carencia de capital social, lo que habría conducido a muchos emigrantes al retorno para escapar de la mala situación económica. Con los pocos datos oficiales que existen, la Fundación Alternativas estima que en 2012 se habían ido del país el 13,3% de los inmigrantes, reduciendo su número en 697.527 residentes.<sup>150</sup>

Las medidas de ajuste han supuesto un agravamiento de la crisis, ahondando más en sus consecuencias sociales para individuos y familias. Ante un horizonte falto de oportunidades laborales, un número cada vez más importante de españoles ha optado por abandonar el país como alternativa al desempleo o trabajos en condiciones de precariedad e inestabilidad.<sup>151</sup> Aunque la emigración muestra una gran heterogeneidad, es posible hacer un perfil demográfico de los emigrantes españoles. La mayoría son jóvenes adultos, entre 25 y 34 años. Sin embargo, el crecimiento relativo de las salidas de mayores de 35 años ha sido una característica singular que demuestra que el deterioro económico que vive España también afecta a trabajadores con trayectoria laborales más consolidadas.<sup>152</sup> La mayoría de los españoles se han dirigido a los países de la Unión Europea. Los principales destinos son Reino Unido (25.564), Francia (20.212) y Alemania (15.451). Entre los españoles de nacimiento, la proporción de mujeres es superior al de los hombres.

Es difícil hacer un pronóstico sobre la evolución de la dinámica demográfica. No obstante, es razonable pensar que, a corto plazo, la emigración exterior se mantenga en los niveles actuales porque el crecimiento de la macroeconomía no ha influido en los altos índices de desempleo y, lo que agrava este contexto, con la vigente legislación laboral la precariedad se puede perpetuar en la economía española.

La crisis ha evidenciado las carencias estructurales y estratégicas que España lleva arrastrando en la economía y el sistema de empleo a lo largo de su historia. La confluencia con una crisis global ha dejado al descubierto las debilidades del sistema y su inestabilidad. La vulnerabilidad en la participación laboral y la integración social de numerosos colectivos —mujeres, inmigrantes, desempleados, pensionistas, jóvenes precarios, entre otros grupos damnificados—, es un claro indicador que la crisis todavía está vigente. A los indicadores que corroboran que las transformaciones aún están en curso, hay que sumarle los *nuevos riesgos sociales* relacionados con los cambios demográficos, por el envejecimiento de la población y por la emancipación tardía de los jóvenes.

<sup>150</sup> GONZÁLEZ-FERRER, A., “La nueva emigración española. Lo que sabemos y lo que no”, *Zoom Político*, 18, 2013, pp. 36-47, espec. p. 43.

<sup>151</sup> VALERO-MATAS, J. A., COCA, J. R. y VALERO-OTERO, I., “Análisis de la inmigración en España y la crisis económica”, *Papeles de Población*, Vol. 20, 80, IV-VI, 2014, pp. 9-45: <http://www.redalyc.org/pdf/112/11231067002.pdf>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

<sup>152</sup> GONZÁLEZ-FERRER, A., “La nueva emigración española...”, *op. cit.* p. 39.



La recesión económica ha exacerbado las desigualdades sociales. Las políticas de austeridad han reducido los servicios públicos y los niveles de protección social anteriores al 2007, donde se habían garantizado la cohesión y una mínima redistribución de las rentas y de la riqueza. En consecuencia las tensiones sociales se han extendido en paralelo con el aumento de la desconfianza de los ciudadanos hacia su futuro.

Los jóvenes españoles son los hijos de la crisis que están pagando la factura de su larga resaca, y amenazan en convertirse en una generación perdida. Pese al repunte económico de los últimos años, para muchos conseguir trabajo es difícil, y aunque lo logren ya no tienen garantía de disfrutar del Estado de Bienestar. Es por ello que dedicaremos el próximo apartado a los jóvenes, quienes tendrán el reto de reivindicar nuevos cauces para beneficiarse de las políticas de bienestar social tal como hicieron sus padres.

*Perdiendo el Norte y Hermosa juventud* son, desde la ficción, los dos materiales más significativos que dan cuenta del proceso de emigración forzosa al que se han visto abocados los jóvenes españoles. Fungen como correlato el uno del otro al exhibir por un lado a los individuos calificados, y por otro a aquellos que poseen una muy baja preparación, casi nula. Para ambos el mito del sueño alemán, se ve resquebrajado por la dura realidad. Desde el documental destaca *En tierra extraña* (Icía Bollaín, 2014), sobre el poder de resistencia y lucha de los afectados por la crisis con el foco en los emigrados.

## **2.4. Generaciones, tribus, síndromes y traumas juveniles en la era del consumo y la indignación: la crisis y los jóvenes españoles (2007-2016)**

Las referencias socio-económicas que deja la crisis económica española en la primera parte del siglo XXI se presenta con signos distintivos para uno de sus segmentos de población más sensibles al impacto de la misma: su juventud. Si miramos con lupa a los jóvenes, estos han sufrido considerablemente los efectos negativos de la crisis desde ángulos como el laboral, el educativo, el psicológico, entre otros.

La población total en España creció de forma permanente hasta 2011 (pasando de 41 millones de personas en 2001 a 47 en 2011). Entre 2012 y 2016, registró un leve descenso anual, dejando una última cifra de 46,5 millones de habitantes. La población joven, por su parte, registró un crecimiento exiguo entre 2001 y 2008 (pasando de 12,3 a 13 millones). A partir de 2009, el número de jóvenes se redujo de forma drástica hasta los 10,2 millones en 2016, según datos del Instituto Nacional de Estadística.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> *Población residente en España*, Instituto Nacional de Estadística:

Actualmente el grupo más joven sólo representa el 15,1% de la población de acuerdo a datos del año 2016,<sup>154</sup> mientras los mayores de 65 años representan el 18,7%. La llegada de población inmigrante joven durante los años 90 matizó en alguna medida, esta negativa situación.<sup>155</sup>

Los organismos internacionales también han interpretado el caso español. De acuerdo a las proyecciones de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) se prevé que España será el país con la población más envejecida del planeta para el año 2050, después de Japón.<sup>156</sup>

Es necesario mencionar que las dificultades que afectan a la juventud española se concentran también en el sistema educativo, la migración al exterior de los jóvenes en busca de mejores oportunidades y en las dificultades para hacer efectiva su emancipación. Por tanto, la situación, en casi todos los aspectos, es más difícil que la que vive la media de los jóvenes europeos. Por ello, se requiere una especial atención por parte de todos los sectores vinculados —políticos, económicos, administrativos, sociales— en la toma de decisiones de cara a la sostenibilidad futura.

### Acercamiento a los nuevos términos de juventud

La definición de joven y de juventud forma parte de los estudios sociales y ha sido investigado desde muchas aristas, ángulos. Sintetizaremos en que la primera y más primitiva definición del concepto de juventud deriva de su origen, el vocablo latino *iuventus* y a grosso modo permite identificar al período que se ubica entre la infancia y la adultez. Entre las acepciones del Diccionario de la Real Academia Española para juventud, se encuentra “período de la vida humana que precede inmediatamente a la madurez”.<sup>157</sup> Sin embargo, a juzgar por las disímiles reflexiones, estudios y aproximaciones al respecto, las características del período en cuestión varían, transformándose su inicial clasificación, asumiendo particularidades propias del tiempo,

---

[http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981](http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981), (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>154</sup> *Population age structure by major age groups, 2006 and 2016 (% of the total population)*, Eurostat Statistics Explained:

[http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=File:Population\\_age\\_structure\\_by\\_major\\_age\\_groups\\_2006\\_and\\_2016\\_\(%25\\_of\\_the\\_total\\_population\).png](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=File:Population_age_structure_by_major_age_groups_2006_and_2016_(%25_of_the_total_population).png), (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>155</sup> *Principales series de población desde 1998*, Instituto Nacional de Estadística:

<http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/l0/&file=02005.px>, (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>156</sup> FLORES, M. y BOULHOL, H., *Pensions at a Glance 2017. How does SPAIN compare?*, Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico, (05-XII-2017): <https://www.oecd.org/spain/PAG2017-ESP.pdf>, (fecha de consulta: 16-V-2018). (Traducción de la Autora de la Tesis)

“Population ageing will accelerate at a very fast pace in Spain, which will have the second highest old-age dependency ratio in the OECD in 2050, after Japan.”

<sup>157</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, “Juventud”, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, p. 1297.

MARÍN CRIADO, E., “Juventud” en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo III, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 1630-1635.

el contexto y la cultura, creando cambios sustanciales en un momento donde la tecnología sobre todo, pero también las circunstancias socioeconómicas influyen o rigen en la conformación de nuevos parámetros a la hora de caracterizar desde una mayor especificidad a esta decisiva etapa en generaciones, grupos de jóvenes y comportamientos.

Muchos autores han escrito sobre el término, entre ellos, el sociólogo Roberto Brito Lemus, quién considera que es necesario construir una categoría analítica denominada juventud que problematice la realidad de las y los jóvenes con la que nos encontramos empírica y cotidianamente.<sup>158</sup> El autor plantea como camino el encuentro de las identidades que supone la categoría social juventud y considera que si la esta etapa de la vida es abordada como proceso, entonces este comienza con la definición biológica de la capacidad, de la que gozan las individualidades humanas, para reproducirse como especie y termina cuando adquieren la facultad de reproducir de manera legítima la sociedad en la que han devenido. “La pubertad responde más directamente a la reproducción de la especie humana; en tanto que, la juventud, apunta de manera más directa a la reproducción de la sociedad. En otras palabras, la juventud se inicia con la capacidad del individuo para reproducir a la especie humana y termina cuando adquiere la capacidad para reproducir a la sociedad”.<sup>159</sup> Señala también que el proceso implica la inculcación y la asimilación de las normas que permiten la cohesión social.<sup>160</sup>

Para el antropólogo y pionero en estudios sobre Juventud en Iberoamérica, Carles Feixa, —una de las voces más legitimadas en la actualidad— estrecha las, en apariencia dicotómicas, visiones de si la juventud es un proceso o una condición. “(...) la juventud siempre es condición, pero también siempre es proceso: no es proceso cerrado, estricto, con fases, sino un dinamismo interno a la condición juvenil y para que eso pueda cerrarse debería haber un tercer elemento que es la noción de conciencia o de cultura”.<sup>161</sup> En la entrevista concedida a Germán Muñoz, Feixa parafrasea al historiador marxista Edward P. Thompson, expresando que “no hay clase sin conciencia de clase, ni juventud sin cultura”.<sup>162</sup> Para Feixa “no es suficiente para ser joven que uno esté en un proceso de transición a lo que se llama el mundo adulto, que en realidad son roles laborales, educativos, sexuales y culturales, debe haber unas ideologías, unos valores, unos auto-referentes generacionales que permitan a los jóvenes formar parte de ese mundo”.<sup>163</sup> Debido a ello es lo que conduce a cuestionar o poner entre signos de

---

<sup>158</sup> BRITO LEMUS, R., “Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la construcción de un nuevo paradigma de la juventud”, *Última década*, 9, VII-IX, 1996, pp. 12-25, espec. p. 4: <http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/9.8-Lemus.pdf>, (fecha de consulta: 23-V-2018).

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> MUÑOZ GONZÁLEZ, G., “Carles Feixa, pionero de los Estudios sobre Juventud en Iberoamérica”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 11, 2, VII-XII, 2013, pp. 899-913, espec. p. 912: <http://www.redalyc.org/pdf/773/77329818029.pdf>, (fecha de consulta: 02-II-2018).

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

interrogación la propia categoría de juventud como una fase, subvirtiéndolo los ciclos de vida cerrados. Asegura que “la condición social juvenil se extiende más allá de la edad e implica mundos de vida que se entrecruzan y que pueden ser relativamente independientes de la edad”, elemento clave para poder entender un concepto de juventud menos estrecho como el de *juventud adulta* y *adolescencia tardía*, al que nos referiremos más adelante, o poder comprender las disímiles sub-categorías englobadas dentro de este macroconcepto, incluso cuando asevera “vamos quizá a una cultura juvenil sin jóvenes”. El investigador propone delimitar y clarificar el campo hacia el concepto de culturas juveniles. A su juicio, se debe hablar de culturas juveniles más que de cultura Juvenil, para enfatizar en la diversidad interna de las mismas y que se nutre de distintos estilos de vida y de disímiles valoraciones a la realidad que puedan presentarse entre generaciones.<sup>164</sup>

El sociólogo Mario Margulis resalta el significado social, mostrando cómo la juventud no se inscribe en el reino de la naturaleza, ni está regida por ella. En este sentido, para el investigador, la condición juvenil no depende de la asociación biológica que se inscribe en la reflexión de lo que sucede naturalmente. Por ello, la juventud no está adscrita a un criterio delimitado por la edad sino que va más allá y se ve afectada por la complejidad de las significaciones sociales. A su juicio, el concepto juventud forma parte de “el sistema de significaciones con que, en cada marco institucional, se definen las identidades”.<sup>165</sup> Margulis no hace referencia a la juventud, sino a las juventudes, a las que define como condiciones históricamente construidas y determinadas por diferentes variables que se podrían identificar con: el sexo, que está determinado de manera biológica; el género en el que se desarrolle la interacción psíquica en los procesos de socialización humana; la condición humana; la generación o el ámbito temporal de construcción de la experiencia individual y colectiva; la etnia y, en general, las culturas contenidas en los lenguajes con los que las sociedades aspiran a la comprensión interindividual; las oportunidades socioeconómicas de las que logren disponer las individualidades y las colectividades humanas, y las territorialidades, que se constituyen en el espacio geográfico para ser habitadas con los referentes culturales propios de la especie humana.<sup>166</sup>

En este mismo orden de ideas, es decir, dentro del marco social, para el investigador Oscar Dávila León, la definición de la categoría juventud implica lo juvenil y lo cotidiano. Lo juvenil alude al proceso psicosocial de construcción de la identidad y lo cotidiano al contexto de relaciones y prácticas sociales en las que se lleva a cabo el mencionado proceso, sustentado en factores ecológicos, culturales y

<sup>164</sup> FEIXA, C., “‘Tribus urbanas’ & ‘chavos banda’. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, *Nueva Antropología*, Vol. 14, 47, III, 1995, pp. 71-93, espec. p. 73:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15904706>, (fecha de consulta: 02-II-2018).

<sup>165</sup> MARGULIS, M., “Juventud: una aproximación conceptual”, en Donas Burack, S. (comp.), *Adolescencia y juventud en América Latina*, Cartago, Libro Universitario Regional, 2001, pp. 41-56, espec. p. 42:

[http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Situacion\\_Juventudes/001Adolescencia\\_Juventud\\_America\\_Latina.pdf#page=37](http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Situacion_Juventudes/001Adolescencia_Juventud_America_Latina.pdf#page=37), (fecha de consulta: 02-II-2018).

<sup>166</sup> *Ibidem*.

socioeconómicos.<sup>167</sup> Por su parte, Klaudio Duarte Quapper argumenta que la juventud no existe y nunca ha existido como tal. “La juventud es un constructo intencionado, manipulable y manipulado, que no consigue dar cuenta de un conjunto de aspectos que requieren una mirada integradora y profunda respecto de esta complejidad”.<sup>168</sup>

De igual forma, no podemos olvidar que la condición juvenil está inmersa en las relaciones de poder social que configuran a las sociedades humanas. Estas relaciones, entre otras cosas, permiten que dichas estructuras sociales se reproduzcan como sistemas de relaciones entre individualidades humanas, dado que el poder social posibilita la comprensión intersubjetiva que difumina las situaciones caracterizadas por la ausencia de normas sociales.<sup>169</sup> Finalmente, se puede afirmar que cuando se hace referencia a la juventud se alude a una condición social con cualidades específicas que se manifiestan de diferentes maneras, según el momento histórico y la sociedad de cada época. Y es por ello que, en un mundo cada vez más sofisticado, en pleno proceso de cambio, las diferencias generacionales se desdibujan y ya no vienen determinadas tanto por la edad como por factores socioeconómicos, geográficos, así como por la incorporación y uso que hacen de la tecnología.

Para dos de los principales teóricos del enfoque generacional en la juventud, Dan Woodman y Johanna Wyn, citados en el *Informe de la Juventud 2016*<sup>170</sup> que desgrana aspectos sobre el tema y que más adelante abordaremos, las generaciones, desde su punto de vista, “son agrupaciones que comparten condiciones sociales fundamentales durante su juventud y en este contexto conforman disposiciones duraderas y se enfrentan a estructuras de oportunidad que les distinguen de las generaciones precedentes”.<sup>171</sup> A partir de aquí, es posible esbozar las características de un grupo de jóvenes que se enmarcan en un momento crucial y que despiertan el interés de marcas, políticos, medios de comunicación, etc.

Dado que ninguna generación es igual a la anterior, resulta complejo definir límites temporales para las oleadas demográficas de las distintas cohortes de individuos que definen a las denominadas generaciones X, Y o Z, entre otras. Sin embargo, existen comportamientos o hábitos que, en función de la edad, nos permiten establecer una segmentación con distinciones que no pretende ser definitiva pero que está determinada

---

<sup>167</sup> DÁVILA, O., “Nociones y espacios de juventud. Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes”, *Última década*, Vol. 12, 21, 2004, pp. 83-104, espec. pp. 64-65: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2255235.pdf>, (fecha de consulta 25-V-2018).

<sup>168</sup> DUARTE QUAPPER, K., “¿Juventud o juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente”, *Centro de Estudios Sociales*, 13, 2010, pp. 59-77, espec. p.63.

<sup>169</sup> LUHMANN, N., *Poder*, Barcelona, Anthropolos, 1995.

<sup>170</sup> BENEDICTO, J., “¿Una generación marcada por la crisis?”, en Benedicto, J. (dir.), *Informe de la Juventud en España 2016*, Instituto de la Juventud, Madrid, 2017, pp. 17-33: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/24/publicaciones/informe-juventud-2016.pdf>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

<sup>171</sup> WOODMAN, D. y WYN, J., *Youth and Generation. Rethinking Change and Inequality in the Lives of Young People*, Londres, Sage, 2015, p. 55, citado en Benedicto, J., “¿Una generación marcada...”, *op. cit.*, espec. p. 20.

por rasgos muy distintivos. La primera de ellas, conocida como generación *Baby Boomer*, se refiere a los nacidos entre el final de la Segunda Guerra Mundial y los años 60. Luego, se cita a la bautizada como Generación X, los nacidos entre 1960 y 1980, caracterizada por una vida analógica en su infancia y digital en la madurez. Más tarde aparece la Generación Y, del año 1980 hasta 1995, también llamada *Millennials* porque llegaron con Internet ya desarrollado, y que alcanzan su mayoría de edad en la primera década del nuevo milenio. En esta no se concibe la vida sin la tecnología, tanto para trabajar como para el ocio. Y por último, y de momento, la Generación Z, nacida entre 1995 y los años posteriores, la primera a la que podríamos llamar de auténticos nativos digitales. Promiscuyéndose con estas subdivisiones más clásicas, o adoptando nuevos nombres y ciertas especificidades, aparecen varias generaciones y síndromes que cartografían el mapa tan complejo que intenta dar fe de grupos etarios y comportamientos.

(Ver **Anexo 5**. Un nuevo abecedario para generaciones en crisis).

### **Un alfabeto para generaciones en crisis. X, Y, Z, pero también K, T, D... *al infinito y más allá***

Error.

Si piensa que porque fue joven podrá entenderlos, no lo logrará.  
Esta generación tiene una nueva forma de pensar.

(Jeroen Boschman)

Es necesario precisar primero las distinciones de estos segmentos de la población y cómo son definidos globalmente y en el territorio español. Es de destacar que estas definiciones se encuentran vinculadas con los elementos económicos y sociales de cada época y en la cotidianidad coexisten desde sus características particulares. En un ensayo fotográfico, Robert Capa popularizó el término Generación X,<sup>172</sup> para referirse a los jóvenes que crecieron después de la Segunda Guerra Mundial. De igual forma, Douglas Coupland, publicó *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991), una novela que identificó, de alguna manera, a un grupo poblacional indefinido en muchos sentidos, que llegó con retraso al mundo laboral y que se dio cuenta de que ya no podían disfrutar de las comodidades y opulencia de sus padres.

Los de la Generación X tienen que arreglárselas con menos. Menos esperanzas, exiguos ingresos, ocupaciones temporales, (“Macjobs”), poco futuro. Pero, insólitamente, no se revelan enfurecidos como los agitadores estudiantiles de otros tiempos. Sus espíritus han girado hacia la acomodación, sus deseos se funden en otras órbitas. No protestan, no explotan. El fin de las oportunidades laborales, el declive de las opciones consumistas, se ha recibido como una fatalidad natural. No produce un estallido sino una implosión (...).<sup>173</sup>

<sup>172</sup> El estudio del periodista y fotógrafo se publicó en 1953 en *Picture Post* (UK) y *Holiday* (USA).

<sup>173</sup> VERDÚ, V., “Prólogo”, en Coupland, D., *Generación X*, Barcelona, Ediciones B, 1995, p. 8.

La Generación X, que ubica a los nacidos entre 1961-1980, conoce los antecedentes de la Red, la televisión y la telefonía analógica, y vivieron la llegada de Internet y su desarrollo. Los X desconfían del modelo institucional que impone la sociedad. Sus miembros poseen una perspectiva vital con valores mayoritariamente distintos a la de sus padres. Son, por lo general, escépticos, y no tienen gran interés en proyectos planificados a largo plazo. Viven en una cultura de la inmediatez.<sup>174</sup> Viven la cultura postmoderna con su cuestionamiento de principios históricos considerados sólidos e inmutables y su inmersión en el relativismo cultural, enfatizando en expresiones artísticas al margen de la alta cultura, de ahí su obsesión por la moda y el diseño. Por encima de todo, son supervivientes de la burbuja puntocom gracias a su adaptación cómoda a los cambios tecnológicos que se impusieron y las nuevas formas de comunicación establecidas. En España, la Generación X estuvo marcada por cambios en el régimen político y la transición hacia la democracia.<sup>175</sup> Nació entonces *La movida madrileña*,<sup>176</sup> una generación que buscaba su sitio a través de nuevas formas contestatarias y excesivas. En este orden de ideas, el sociólogo David Doncel Abad, asegura para *El País*,<sup>177</sup> que fueron más individualistas que sus antecesores y constituyeron lo que se llamó JASP (Jóvenes Aunque Sobradamente Preparados).<sup>178</sup>

A la Generación Y o *Millennials* (1981-2000) pertenecen los jóvenes nacidos a finales del siglo XX, tienen en la actualidad menos de 30 años, y crecen en el siglo XXI. Se caracterizan por ser desconfiados e individualistas. Son una generación menos numerosa que los *Baby Boomers* y que los X, porque nacieron en una época de fuerte descenso de la natalidad. En el contexto español, hay que sumarle además el fuerte impacto de la reciente crisis económica. Por ello, Doncel Abad, define a este colectivo nacional principalmente a través de la conmoción anímica que ha supuesto en sus vidas el desaliento y la desilusión: “Quizás la calificaría como la generación que ha despertado del sueño de vivir en una sociedad con un sólido bienestar, es una

---

<sup>174</sup> PEIRANO DE BARBIERI, A., *La convivencia de generaciones. Una ecuación difícil de resolver*, Buenos Aires, Boyden Global Executive Search, 2010:

<https://www.ucema.edu.ar/rrhh2008/download/barbieri.pdf>, (fecha de consulta: 20-VI-2018).

<sup>175</sup> Con la proclamación de Juan Carlos I, como rey de España, el país estaba sumido en un contexto político de gran incertidumbre. Se iniciaba un complejo proceso de transición que llevaría de la dictadura a un sistema democrático.

<sup>176</sup> Fue un fenómeno artístico social y espontáneo, que supuso un punto de inflexión entre la España que comenzó con la muerte de Francisco Franco y el paso a una democracia liberal, la recuperación de una economía débil y un irreversible giro hacia una nueva era de libertad. Significó el cambio y la oportunidad de una nueva identidad para España. El movimiento se originó en Madrid, pero pronto se contagió a otras ciudades y se manifestó en el arte, la ropa, la música, la literatura, etc.

<sup>177</sup> ROMERO SANTOS, R., “¿Cómo se le da nombre a una generación?”, *El País*, (Madrid, 08-X-2014): [https://elpais.com/elpais/2014/10/08/icon/1412769513\\_110701.html](https://elpais.com/elpais/2014/10/08/icon/1412769513_110701.html), (fecha de consulta: 21-V-2018).

<sup>178</sup> Un anuncio de TV de Renault emitido a mediados de los años 90 popularizó el término JASP (Jóvenes Aunque Sobradamente Preparados) que hacía referencia a una generación de recién licenciados, que hablaban idiomas, confiados en sí mismos, y que pese a su formación, no encontraban empleos o accedían a puestos por debajo de sus capacidades. Este término se mantiene desde entonces hasta ahora, emparentándose con la que también se ha denominado en territorio español Generación perdida, como un bucle, ya que el país ha sido incapaz de ofrecer a estos jóvenes una solución a su paradoja de gran preparación y escasa o nula salida laboral satisfactoria de acuerdo a sus capacidades.

generación desencantada”.<sup>179</sup> Esta generación ha sido denominada también Generación Peter Pan por la negativa a crecer y abandonar el hogar de los padres. Es una generación muy protegida y consentida sus padres (X) lo cual ha hecho que no hayan sido instruidos para lidiar del todo con las adversidades de la vida. Es una generación que se hunde muy rápido en el desánimo y la desmotivación. La Fundación porCausa asegura que es la generación de los sueños rotos.<sup>180</sup> En el caso español, es una generación que nació en la bonanza, en medio de un clima político, económico y social superior al de sus padres. Sin embargo, al llegar a la mayoría de edad tropezaron con una fuerte crisis que truncó las expectativas de muchos de ellos. Son esencialmente digitales, multipantallas y adictos a las *APPS* y a las redes sociales.<sup>181</sup> Haciendo alusión a un reportaje de Natalie Brafman,<sup>182</sup> Bauman señala un elemento caracterizador de esta generación que la explica y valida no solo desde el aspecto tecnológico, sino que destaca cómo, por encima de su marcado individualismo y desobediencia a lo establecido, es sobre todo la generación más precaria.<sup>183</sup>

Otra de las generaciones que se presentan en el contexto de este análisis es la Generación Z (1994-2009).<sup>184</sup> Se cree que los Z impondrán un cambio generacional más radical que el protagonizado por los Y. Los jóvenes Z han nacido en un mundo globalizado, es una generación digital marcada por la omnipresencia de Internet y la telefonía móvil. Es la primera generación que no ha necesitado adaptarse a las pantallas ni a la tecnología porque tienen, de forma innata, capacidad intuitiva del funcionamiento y posibilidades de la Red. Se considera que pertenecen a esta cohorte de individuos los nacidos entre mediados de los años 90 del siglo pasado y los primeros años de este siglo. Esta generación está íntimamente ligada a los *smartphones*, a la tecnología y usos sociales desarrollados en torno a este terminal multiusos, y, por tanto, tienen una manera particular de relacionarse y comunicarse con los demás. Existe un “(...) interés creciente desde la investigación de mercados por ‘apropiarse’ de esta

<sup>179</sup> ROMERO SANTOS, R., “¿Cómo se le da nombre a una generación?...”, *op. cit.*

<sup>180</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, J. L., *Generación sueños rotos*, Fundación porCausa y Consejo de la Juventud de España, Madrid, 2015:

<https://porcausa.org/suenosrotos/wp-content/uploads/2015/11/porCausa-An%C3%A1lisis-Generaci%C3%B3n-Sue%C3%B1os-Rotos.pdf>, (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>181</sup> GARCÍA VEGA, M. A., “Los ‘millennials’ y los ‘centennials’, dos generaciones que valen 19 billones”, *El País*, (Madrid, 23-X-2016):

[https://elpais.com/economia/2016/10/20/actualidad/1476985002\\_101940.html](https://elpais.com/economia/2016/10/20/actualidad/1476985002_101940.html), (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>182</sup> BRAFMAN, N., “La génération Y existe-t-elle vraiment?”, *Le Monde*, (Paris, 18-V-2012): [https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/05/18/generation-y-du-concept-marketing-a-la-realite\\_1703830\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/05/18/generation-y-du-concept-marketing-a-la-realite_1703830_3224.html), (fecha de consulta: 25-V-2018).

<sup>183</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>184</sup> Es importante aclarar que según la bibliografía a la que se acceda, varía la temporalidad en la que se enmarcan estas tipologías generacionales, pero sin grandes alteraciones. Para el *Informe Z* de Deusto citado más adelante se entiende por Generación Z a la cohorte nacida entre los años 1994 y el 2009. VILANOVA, N. y ORTEGA, I., “El dilema de la Generación Z”, en Vilanova, N., Ortega Cachón, I., Lara, I., del Barco, M., y Soto San Andrés, I., *Generación Z, El dilema*, ATREVIA y Deusto School Business, 2016, p. 6.



nueva cohorte de potenciales compradores y consumidores”<sup>185</sup> y es por ello que la generación Z se ha convertido en el foco de atención de muchos estudios que buscan conocer sus intereses, gustos y comportamientos, como una forma de predecir hacia dónde se dirige esta nueva sociedad hiperconectada y cambiante. Para ello es necesario comprender cómo piensan, qué necesitan, donde lo buscan y cómo asumen los problemas de una sociedad que permanentemente se transforma.

En la misma línea Antoni Gutiérrez-Rubí señala que “los Z tenían un máximo de 6 años cuando cayeron las Torres Gemelas y 13 años cuando se desató la crisis económica más grave de la historia. Son hijos de un mundo en conflicto; de ahí que compartan algunas características con la llamada Generación Silenciosa, aquellos que crecieron entre la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, aunque éstos no son precisamente silenciosos”.<sup>186</sup> Desde el punto de vista cuantitativo, “En España se estima que hay entre 5 y 7 millones de personas que nacieron entre 1994 y 2010. Por lo tanto, esta generación se compone en la actualidad de jóvenes, adolescentes y niños”.<sup>187</sup> El autor asocia a esta generación con modos alternativos de relaciones socioeconómicas “(...) las propias consecuencias de la crisis de 2008, el desarrollo de las redes sociales y de las nuevas formas de compartir (horizontales y en red) han hecho que el estilo de vida de la Generación Z se haya ido asociando más y más al concepto de *economía colaborativa*”.<sup>188</sup> Las bondades de este nuevo modelo posibilitan cada vez más su familiarización y expansión, sobre todo entre este grupo etario. Entre ellas destacan la rapidez, la flexibilidad y la posibilidad de personalizar el producto y/o servicio. Esta práctica de economía colaborativa, propiciada por la crisis y su consecuente escasez de recursos y créditos, ha facilitado un nuevo estándar de *económica disruptiva* por el cual la colaboración entre iguales (*peer to peer*), entre ciudadanos, propicia el acceso a fondos sin tener que recurrir a los centros usuales de capital, como Bancos, ni tener que someterse a sus normas habituales de retribución de créditos (intereses y condiciones de pago). Esta economía colaborativa y la diversidad les convierte en sujetos inclusivos.

---

<sup>185</sup> FUMERO, A., “JóveneZ”, en Espiritusanto, O. (coord.), “Los auténticos nativos digitales: ¿estamos preparados para la Generación Z?”, *Revista de Estudios de Juventud*, 114, XII, 2016, pp. 11-28, espec. pp. 24-25:

<http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/29/publicaciones/revistainjuve114.pdf>,  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>186</sup> GUTIÉRREZ-RUBÍ, A., “La Z, ¿una generación con influencia incalculable?” *Forbes*, 27-X-2015:

<https://www.forbes.com.mx/la-z-una-generacion-con-influencia-incalculable/>,  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>187</sup> MAGALLÓN ROSA, R., “El ADN de la Generación Z. Entre la economía colaborativa y la economía disruptiva”, *Revista de Estudios de Juventud*, 114, XII, 2016, pp. 29-44, espec. p. 29:

[http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/28/publicaciones/documentos\\_2.\\_el\\_adn\\_de\\_la\\_generacion\\_z.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/28/publicaciones/documentos_2._el_adn_de_la_generacion_z.pdf),  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>188</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

El término economía colaborativa (*sharing economy*) “engloba un conjunto heterogéneo y rápidamente cambiante de modos de producción y consumo por el que los agentes comparten, de forma innovadora, activos, bienes o servicios infrautilizados, a cambio o no de un valor monetario, valiéndose para ello de plataformas digitales.” *Ibidem*, p. 32.

El informe *Generación Z: el último salto generacional* (2016),<sup>189</sup> fue un estudio decisivo para el conocimiento de este nuevo grupo. El informe destaca la decisiva impronta del consumo tecnológico, con especial huella de Internet, desde edades muy tempranas. Este deviene presencia omnipresente en su cotidianidad. La tecnología se convierte en el medio casi único para todo desempeño. Sin embargo, la identidad colectiva de esta generación está condicionada por otros factores igualmente relevantes.

Otros cuatro términos que empiezan por la letra i que también les definen: irreverencia, inmediatez, inclusión e incertidumbre. Irreverentes porque no dudan en llevar la contraria a su padres, profesores o mayores, entre otras cosas porque han sido autodidactas. Inmediatez como las redes sociales que frecuentan, donde todo es rápido y fugaz. La economía colaborativa y la diversidad que abrazan les convierte en inclusivos. El mundo líquido en el que han nacido, en palabras del filósofo Bauman, donde nada es estable y todo cambia, hace que la incertidumbre sea su compañera desde que nacieron en plena crisis global.<sup>190</sup>

En la segunda fase del mencionado informe, bajo el título *Generación Z: El dilema* (2017), se amplía la disertación sobre esta colectividad. El estudio se basa en entrevistas realizadas a 600 jóvenes pertenecientes a la Generación Z de España y Portugal, entre febrero y marzo de 2017, presentando en la publicación los análisis y resultados de la población Z española.<sup>191</sup> Pone en evidencia que la crisis económica ha marcado su manera de ver el mundo al haber nacido y crecido inmersos en ella, su proceder en los hábitos de compra, en el universo laboral y en sus preocupaciones como ciudadanos. También enfatiza que desconfían de la educación superior por su falta de utilidad a la hora de adquirir nociones válidas en el mercado laboral, dado su lejanía teórica respecto a las vanguardias tecnológicas. El ser autodidactas y sobreexpuestos a la información, contribuye a esa deslegitimación escolar y a la valorización de otro tipo de contenidos y jerarquías. Como consumidores son seguidores de las marcas que visualizan como portadoras de sus creencias, aunque quiebran las pautas de consumo clásicas ya que no son estrictamente fieles a la hora de decidir su compra. La decisión de compra está marcada por la compulsión adquisitiva, el uso efímero y la renovación constante. Son consumidores *highspeed* (alta velocidad), en línea con una búsqueda del placer basada en el *instant gratification* (recompensa rápida),<sup>192</sup> algo que los emparenta con su generación precedente, la Y, pero ahora más exacerbado.

<sup>189</sup> ORTEGA CACHÓN, I., SOTO SAN ANDRÉS, I. Y CERDÁN CARBONERO, C., *Generación Z, el último salto generacional*, Madrid, ATREVIA y Deusto School Business, 2016:

[http://ethic.es/wp-content/uploads/2016/04/ResumenEjecutivo\\_GeneracionZ\\_140315-2.pdf](http://ethic.es/wp-content/uploads/2016/04/ResumenEjecutivo_GeneracionZ_140315-2.pdf),  
(fecha de consulta: 22-V-2018).

<sup>190</sup> VILANOVA, N. y ORTEGA, I., “El dilema de la Generación Z...”, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>191</sup> VILANOVA, N., ORTEGA CACHÓN, I., LARA, I., DEL BARCO, M., y SOTO SAN ANDRÉS, I., *Generación Z, El dilema...*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>192</sup> Mayoritariamente los Z valoran el precio en equilibrio con el valor de la marca, y se informan al respecto por Internet más que por el boca a boca o la televisión. “Son incrédulos de actitud, suelen contrastar los *inputs* que reciben de las marcas a través de Internet, comparan con otras opciones y comparten opiniones entre iguales”. *Ibidem*, p. 14.

Es de destacar el aspecto más desalentador de este colectivo, que termina siendo paradójico respecto a su formación, aspiraciones y credos. Corren el riesgo de instalarse en la precariedad y aceptar las limitaciones vitales que supone (vivienda, familia propia, empleo, autonomía, etc.). Desencantados adolescentes no solo con el entorno académico, sino también en peligro de terminar siendo apolíticos si al final la llamada nueva política no cumple con sus expectativas de cambio y dinamización del campo social. Por todo ello podrían terminar desistiendo de desarrollar resistencias a las normativas rigurosas de la Administración y a los embates publicitarios de las marcas con sus estrategias supuestamente complacientes y concienciadas con las expectativas de esta generación (ecología, igualdad, solidaridad, etc.).

### Otras tendencias significativas

Junto a las categorizaciones juveniles por generaciones —ya sean las más visibles y estudiadas como las X, Y y Z, dígame los *Xennials*, *Millenials* y *Centennials* o *Post-Millennials*— aparecen otras denominaciones que aluden más a una descripción donde el rol de la tecnología, si no queda obviado, sí queda desplazado por las relaciones sociales, económicas y políticas. Categorías que caracterizan problemas que, aunque retratados en las clasificaciones generacionales, explicitan la actitud ante el compromiso consigo mismos y con su época, como respuesta, afirmativa, evasiva o negativa, ante la puesta en crisis de los valores y el bienestar con el que se esperaban encontrar. En un sistema cada vez más híbrido y efímero, las nuevas categorizaciones mezclan el mapa del abecedario antes expuesto, con la posibilidad de salir y entrar en él según la dinámica social que impere. De este modo, pueblan las sociedades grupos de jóvenes que difuminan esos bordes: los Ninis, los Sisis, la Generación perdida, los Peter Pan, junto a síndromes que describen fenómenos que en tiempos de crisis (económica, identitaria,...) afloran o se magnifican. Estos portan una lectura política y económica que coqueta con las anteriores definiciones y cortes cronológicos pero que en este caso los temporaliza no necesariamente de modo sincrónico, sino que pueden pervivir de una a otra generación.

Más que una etapa de longitud variable, estas tipologías coadyuvan a describir la actitud o posibilidades e imposibilidades en función de las circunstancias contextuales y sus posibles salidas. Son definiciones transversales que superan la linealidad cronológica para definir actitudes comportamientos que se definen y repiten en bolsas específicas y miméticas dentro de cada grupo generacional. Las características vitales de estos subconjuntos se reproducen en cada conjunto generacional y dan idea de una continuidad atemporal que implica una falta de políticas activas de resolución de las problemáticas de los mismos por parte de los actores sociales con capacidad teórica de promover respuestas a los problemas que definen y delimitan cada colectivo específico.

Ni X, ni Y, ni Z, ni T, ni Einstein, ni V. Los Ninis ni estudian ni trabajan, y aunque el término se ha anclado sobre todo al territorio español, es un fenómeno global,

estudiado fuera de las fronteras nacionales (es un acrónimo anglosajón). Ha sido una de las expresiones juveniles más representativas del periodo en crisis económica nacional. Es necesario agregar que en todas las generaciones y contextos existe una cohorte significativa de Ninis que son los jóvenes que salen y entran del sistema educativo en trayectorias más o menos erráticas y acaban formando parte de otro de nuestros estigmas, la población joven que no trabaja ni busca empleo y tampoco estudia. El número de jóvenes de entre 16 y 29 años que ni estudian ni trabajan en España rondó los 1,07 millones de personas en 2017, alcanzando así la cifra más baja desde mediados de 2007.<sup>193</sup> Por su parte, el número de jóvenes que estudian y trabajan, Sisis, se situó en las 615.600 personas, según se desprende de los datos de la última Encuesta de Población Activa (EPA).<sup>194</sup>

Hay que diferenciar los jóvenes que realmente ni estudian ni trabajan ni quieren hacerlo, y que no tienen cargas familiares, ni enfermedad, u otra razón que se lo impida, que son realmente una minoría, frente a quienes no estudian ni trabajan, por diversas circunstancias, pero esperan poder hacerlo. Podemos decir que hay Ninis “por vocación”, pocos, y Ninis por resultados o necesidad, la mayoría de los que lo son. “En cuanto a los que objetivamente no trabajan ni estudian, a principio de la crisis, en el primer trimestre de 2008, la tasa de jóvenes de 16 a 29 años en esta situación era del 14%, tres puntos por encima de la europea y muy cercana a la de los jóvenes que realizaban simultáneamente ambas actividades (12%)”.<sup>195</sup> Cuando se analizan los años de la crisis, se detecta que el año donde se presentó una cifra superior fue en el 2012 (1,6 millones); el siguiente año, 2013, la cantidad disminuye (1,4 millones). Es significativo mencionar que posteriormente, para el año 2017, la cifra de los jóvenes españoles que ni trabajan, ni estudian se ubicó en 246.500 personas, y aquellos que trabajan y estudian a la vez registró la cantidad de 41.500 jóvenes.<sup>196</sup> A este panorama se le suma el reverso de los Ninis: los Sisis, jóvenes que estudian y trabajan a la vez, y aunque el número de Ninis en España es superior respecto a ellos, en estos años la cantidad de jóvenes que dedican tiempo tanto al estudio como al trabajo, compatibilizándolos a la par, aumenta

Aunque pareciera que los términos juventud y crisis se unieron hace un tiempo para no separarse, los jóvenes de hoy en día, pese a que son conscientes de las

<sup>193</sup> “Los ‘ninis’ bajaron hasta poco más de un millón en 2017, la cifra más baja en diez años”, *Europa Press*, (Madrid 25-I-2018): <http://www.europapress.es/economia/laboral-00346/noticia-ninis-bajaron-poco-mas-millon-2017-cifra-mas-baja-diez-anos-20180125105142.html>, (fecha de consulta 06-V-2018).

<sup>194</sup> GARCÍA, Y., “España cierra 2017 con casi un millón de ninis menos: su cifra más baja en diez años”, *El Economista*, (España, 25-I-2018): <http://www.economista.es/indicadores-espana/noticias/8891506/01/18/Espana-cierra-2017con-mas-de-un-millon-de-ninis-menos-su-cifra-mas-baja-en-diez-anos.html>, (fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>195</sup> PÉREZ CAMARERO, S., “La educación: por qué no obtenemos mejores resultados”, en *Un futuro sin generación perdida. Una revisión de la situación de los jóvenes de España*, Observatorio de la Juventud en España, Madrid, 2013, pp. 21-42, espec. p. 28:

<http://www.injuve.es/sites/default/files/UnFuturoSinGeneracionPerdida.pdf>, (fecha de consulta: 16-V-2018).

<sup>196</sup> “Los ‘ninis’ bajaron hasta poco más de un millón en 2017...”, *op. cit.*

dificultades a las que se enfrentan, desarrollan sus vidas desde una posición de cierta satisfacción. Según el Informe de Juventud en España de 2016, algunos han reaccionado a la crisis tomando la decisión de asumir una mayor dedicación a la formación, y por otro lado se hace habitual las figuras de los hogares unipersonales, así como bajo la modalidad de los pisos compartidos.<sup>197</sup> “El 88% de ellos usa diariamente Internet para comunicarse, obtener información, jugar o descargar juegos, películas o música, actividades que realizan en un altísimo porcentaje”.<sup>198</sup> El documento señala que los jóvenes se muestran interesados en llevar una vida saludable y para ello la mayoría se entrena físicamente y algunos —más las mujeres que los hombres— realizan regímenes alimentarios, enfatiza el informe.

Sin embargo, y a pesar de buenas dosis de optimismo, son muchos los obstáculos —de toda índole— a los que se tienen que enfrentar los jóvenes para hacer realidad sus expectativas de éxito futuras en el marco del capitalismo global. Sin duda alguna, en los años venideros veremos una dinámica social marcada por la fuerza juvenil, la tecnología y las huellas de una crisis larga y profunda enquistada en la sociedad española. “La crisis económica que afecta a los países desarrollados desde hace ya más de un lustro vendría a profundizar aún más en los efectos negativos sobre la vida de los jóvenes de estos procesos (precariedad, inestabilidad, desconfianza) que hoy estructuran las experiencias juveniles”.<sup>199</sup>

### Los jóvenes sufren la crisis. Precariedad y juventud

En el escenario socio-económico español, a partir de 2007, se asentó la desigualdad y con ello el país no escapó a las contradicciones económicas que se presentaron en la sociedad global. La etapa de expansión comprendida entre 1994 y 2007, descrita como de un consumo vibrante y de dependencia energética, se truncó sustancialmente con el inicio de la crisis, cuando el cambio fue tan abrupto que se inició una contracción del empleo que afectó al área social: volatilidad profesional, endeudamientos y desahucios, deterioro de las condiciones de vida, ampliación de la pobreza y polarización de distribución de la renta y la riqueza.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> DORADO SOTO, J., “Presentación”, en Benedicto, J. (dir.), *Informe Juventud en España 2016*, Madrid, Instituto de la Juventud, 2017, pp. 5-8, espec. p. 6:  
<http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/24/publicaciones/informe-juventud-2016.pdf>,  
(fecha de consulta: 25-V-2018).

<sup>198</sup> TEJERINA, B., ALDEKOA, E., y GARCÍA MARTÍN, J., “La construcción de la subjetividad juvenil. Experiencias y estilos de vida entre los jóvenes”, en *Ibidem*, pp. 329-420, espec. p. 365.

<sup>199</sup> BENEDICTO, J., “¿Una generación marcada por la crisis?...”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>200</sup> PEREDA, C., *Desigualdad y exclusión en España. Reflexiones a partir del Barómetro social de España*, (Madrid, 31-III-2016), p. 20, espec. p. 2: [http://vientosur.info/IMG/pdf/FCarlos\\_Pereda.pdf](http://vientosur.info/IMG/pdf/FCarlos_Pereda.pdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

El análisis de esta situación ha tenido diversas lecturas. Una de ellas es el coeficiente de Gini<sup>201</sup> que corrobora los graves desajustes que vivió la nación española a finales del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI. De acuerdo a esta valoración la renta mejoró tres puntos de la década 1994-2004, para posteriormente empeorar cuatro puntos en la década siguiente hasta el año 2014. “En el conjunto de Europa, España se sitúa entre los países con mayor desigualdad, por detrás de Grecia y Portugal, al mismo nivel que Rumanía y sólo por delante de Chipre, Lituania, Bulgaria, Letonia y Estonia”.<sup>202</sup> Con este telón de fondo, la temporalidad y el acceso a puestos de trabajo se consolidaron como una de los mayores escollos en el campo laboral del período democrático español y para la población más joven será un referente de conflictos sociales. El advenimiento del nuevo milenio ha representado una vía rápida de cambios socio-económicos de relevancia social influenciada por elementos globales como las debilidades de las economías y el crecimiento de la desigualdad y la pobreza.<sup>203</sup>

La mirada de los investigadores sociales han colocado la lupa sobre este tema: trabajadores en situación de flexibilidad laboral,<sup>204</sup> precariedad laboral,<sup>205</sup> posibilidades de los jóvenes para la constitución de familias y emparejamientos,<sup>206</sup> precariedad laboral e identidades juveniles,<sup>207</sup> precarización del trabajo femenino,<sup>208</sup> precariedad en los nuevos entornos laborales,<sup>209</sup> entre otros análisis. Estas investigaciones indagan sobre las dificultades de los jóvenes españoles para asumir situaciones sociológicamente determinantes: pareja, familia, estabilidad laboral, etc.

<sup>201</sup> El coeficiente de Gini ha sido utilizado por economistas y estudiosos sociales para medir la desigualdad en los ingresos dentro de un país y evidenciar las diferentes matices de la misma.

<sup>202</sup> PEREDA, C., *Desigualdad y exclusión en España...*, op. cit., p. 4.

<sup>203</sup> SIMON, M., “Los retos de la OIT para el siglo XXI”, *Revista Unión*, 427, XII, 2007, pp. 46-49, espec. p. 46: [http://portal.ugt.org/Revista\\_Union/numero217/46.pdf](http://portal.ugt.org/Revista_Union/numero217/46.pdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

<sup>204</sup> CARNOY, M., *El trabajo flexible en la era de la información*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

ZUBERO, I., “Las nuevas relaciones entre empleo e inclusión: flexibilización del Trabajo y precarización vital”, *Documentación Social*, 143, pp. 11-30:

[https://www.researchgate.net/publication/280223083\\_Las\\_nuevas\\_relaciones\\_entre\\_empleo\\_e\\_inclusion\\_flexibilizacion\\_del\\_trabajo\\_y\\_precarizacion\\_vital?enrichId=rgreq-4421236181e8e809730dbe4e83de682f-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDIyMzA4MztBUzoyNTM1NTI4Nzg2ODIxMTJAMTQzNzQ2MzEyNTk4NA%3D%3D&el=1\\_x\\_2&\\_esc=publicationCoverPdf](https://www.researchgate.net/publication/280223083_Las_nuevas_relaciones_entre_empleo_e_inclusion_flexibilizacion_del_trabajo_y_precarizacion_vital?enrichId=rgreq-4421236181e8e809730dbe4e83de682f-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDIyMzA4MztBUzoyNTM1NTI4Nzg2ODIxMTJAMTQzNzQ2MzEyNTk4NA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

<sup>205</sup> BILBAO, A., CANO, E. y STANDING, G., *Precariedad laboral. Flexibilidad y desregulación*, Valencia, Germania, 2000.

<sup>206</sup> MORENO MÁRQUEZ, G., ALONSO DE ARMIÑO LLANOS, ZUBERO BEASKOETXEA, I. y GÓMEZ, I., “Precariedad laboral, precariedad vital”, *Inguruak: Soziologia Eta Zientzia Politikoen Euskal Aldizkaria/Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política*, 32, 2002, pp. 143-186.

<sup>207</sup> ANTÓN, A., *Precariedad laboral e identidades juveniles*, Madrid, Fundación Sindical de Estudios – CC.OO., 2006.

<sup>208</sup> DE LA CAL BARREDO, M. L., “La exclusión socio económica de las mujeres: precariedad laboral, trabajo reproductivo y economía informal”, en Manzanos Bilbao, C. (coord.), *Lucha contra la exclusión y feminización de la pobreza: papel de las instituciones y del movimiento asociativo*, Vitoria Gasteiz, IKUSBIDE, 2009, pp. 49-66.

<sup>209</sup> BLASCO, E., “Mujeres y precariedad en los nuevos entornos laborales”, *Gaceta sindical: reflexión y debate*, 29, 2017, pp. 183-198.

Uno de los principales inconvenientes por los que debe pasar la población en general es que la primera década del reciente milenio se presenta con un resquebrajamiento de su modelo económico y del Estado de Bienestar, y la multiplicación del precariado. Debemos precisar que en el ámbito laboral español se han legislado reformas en los años 1977, 1979, 1980, 1981, 1983, 1984, 1992, 1994, 1996, 1997, 1991, 2001, 2002, 2005, 2009,<sup>210</sup> y las más recientes de los años 2010, 2011, 2012, que son atribuidas a las sugerencias de la Unión Europea al respecto.<sup>211</sup>

Como ya se ha mencionado, el fenómeno más relevante es el de la temporalidad,<sup>212</sup> que también se asienta en el sur de Europa y que originalmente buscaba hacer frente a las altas tasas de desempleo por lo que se impulsó que organizaciones públicas y privadas favorecieran las contrataciones temporales.<sup>213</sup> Los datos, extraídos del EPA tercer trimestre de 2016, ratifican que la precariedad se impone como una de las características del mercado laboral español. El fenómeno que se refleja en la práctica común del “encadenamiento de contratos cortos” también sigue presentándose en el quinquenio 2012-2016.<sup>214</sup>

El sector servicios y en especial el repunte del empleo en las temporadas de verano ayudan a la persistencia de estas cifras que en el año 2014 señala a 3.552.100 de trabajadores y 24,64% de temporalidad, un número que tendrá un repunte significativo en los años 2015 y 2016, con 3.909.700 y 4.152.300 trabajadores, y un 26,15% y 26,25% respectivamente.<sup>215</sup> Es innegable que el aumento de los empleos temporales ha

---

<sup>210</sup> “Cronología de las reformas laborales en España”, *El País*, (Madrid, 15-VI-2010): [https://elpais.com/economia/2010/06/15/actualidad/1276587186\\_850215.html](https://elpais.com/economia/2010/06/15/actualidad/1276587186_850215.html), (fecha de consulta: 15-V-2018).

<sup>211</sup> MORATA GARCÍA DE LA PUERTA, B. y DÍAZ AZNARTE, M., “Reforma laboral de España: precariedad, desigualdad social y funcionamiento del mercado de trabajo”, *Estudio socio-jurídico*, 15, 2013, pp. 41-71: <https://revistas.uosario.edu.co/index.php/sociojuridicos/article/view/2519/2320>, (fecha de consulta: 25-II-2018).

<sup>212</sup> Una forma para definir la proporción de contratos temporales en relación con la totalidad de contratados. Ver: EUROPA PRESS, “Qué es la tasa de temporalidad en el mercado laboral”, *El Economista*, (Madrid, 24-II-2015): <http://www.eleconomista.es/economia/noticias/6503457/02/15/Que-es-la-tasa-de-temporalidad-en-el-mercado-laboral.html>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

<sup>213</sup> La comisión europea define al trabajador temporal en la Directiva 99/70/EC como “una persona que tiene un contrato o relación con un empleador donde la duración del mismo viene determinado por condiciones objetivas tales como un evento en una fecha determinada, la realización de una tarea específica o con motivo de una circunstancia en particular”. Ver: RAMOS, M., “La temporalidad laboral”, *Wall Street Internacional*, (Madrid, 17-XII-2015): <https://wsimag.com/es/economia-y-politica/17873-la-temporalidadlaboral>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

<sup>214</sup> Las cifras hablan por sí solas de la contundencia del fenómeno: en el año 2008 había un total de 4.965.500 asalariados lo que representa una tasa de temporalidad del 29,35%, siendo uno de los años con mayor registro negativo. En 2009 la cifra de asalariados disminuyó a 4.073.400 y la tasa de temporalidad registró un 25,68%. A partir de ahí se presenta una leve disminución porcentual: en 2010, son 3.981.100 asalariados y una tasa de temporalidad de un 25,35%. En el 2011, son 4.001.200 personas asalariadas y un 25,85% de temporalidad.

<sup>215</sup> GARRIDO, H., “Una temporalidad ‘enquistada’ afea la tasa de paro más baja en España desde el año 2009”, *20 Minutos*, (Madrid, 27-X-2016): <https://www.20minutos.es/noticia/2873241/0/epa-tercer-trimestre-2016/>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

permanecido en índices elevados y con poca variación interanual. La tasa de temporalidad se presenta de forma permanente y hasta inamovible en el período 2008-2016, y sabemos que en el año 2017 se ubicó en 25,7%, el más elevado desde 2008.<sup>216</sup>

En este escenario el papel de la mujer es significativo, debido a que el 60% del empleo temporal femenino de la Unión Europea pertenece a España, con más de 2 millones de mujeres trabajando bajo esta condición. No obstante, el comportamiento de las féminas dentro del mismo país ha sido variable, ya que hacia mediados del año 2000, la brecha de temporalidad entre hombres y mujeres era de hasta cinco puntos porcentuales (70% hombres y mujeres 65%) y para el año 2016 tanto hombres como mujeres tenían un 74% de contratos indefinidos.<sup>217</sup>

Las organizaciones sindicales han denunciado la instalación de la llamada “cultura de la temporalidad” que de acuerdo al Sindicato Unión General de Trabajadores (UGT) de España, tuvo lugar debido a que los contratos temporales se ampliaron a tasas superiores a un 10% frente a los contratos laborales indefinidos que solo registraron un 2% de aumento. Las cifras son contundentes para el sector sindical: del 2013 al 2016 se ha pasado del 23% al 25% de tasa de temporalidad en los años respectivamente mencionados, con lo que el país se colocó a 11 puntos de la tasa de la Unión Europea que está por debajo del 15%.<sup>218</sup>

El aumento del paro ha sido un elemento influyente que ha afectado significativamente a los hogares integrado por jóvenes españoles. Este aspecto ha incidido en una precarización de los ocupados. En este sentido se presenta una reducción en la renta percibida (8,9 mil euros de media en ese período) y la tasa de riesgo de pobreza dejó registros de 37,2% para mujeres y del 39,1% para los hombres jóvenes, de acuerdo al INE en el año 2017.<sup>219</sup> Al momento de escribir sobre estas indagaciones se ratificaba, en el informe de Eurostat, que el país no deja de sufrir este problema desde la década de los 80 del siglo pasado, y se encuentra a la cabeza de toda Europa. El documento destaca que los jóvenes siguen siendo de los más perjudicados. Un 73,3% se encuentra en estatus de temporalidad laboral. Al observar estos datos discriminados por sexo nos encontramos con un 26% de hombres y el 27,6% de mujeres, en esta situación. Unas cifras significativas al ser comparadas con la media de la Unión Europea que posee registros de 43,9%.<sup>220</sup>

<sup>216</sup> *Ibidem.*

<sup>217</sup> *Ibidem.*

<sup>218</sup> COMISIÓN EJECUTIVA CONFEDERAL, *Resumen del Informe La precariedad se extiende*, Unión General de Trabajadores, Madrid, 2017: <http://www.ugt.es/Documentos%20de%20apoyo/Resumen%20La%20precariedad%20se%20extiende.pdf>, (fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>219</sup> MUÑOZ, G., “Juventud y mercado de la vivienda en España: análisis de la situación”, *Revista Estudios de la Juventud*, 116, 2017, pp. 155-168, p. 160: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_documentos11.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_documentos11.pdf), (fecha de consulta: 13-V-2018).

<sup>220</sup> GÓMEZ, M., “España vuelve a ser el país de la UE con la tasa de empleo temporal más alta nueve años después”, *El País*, (Madrid, 23-V-2018):



Por otro lado, el área educativa es otro de los sectores atacados por la crisis y donde también se habla de precariedad vital, que se define como una situación estructural o temporal caracterizada por restricciones.<sup>221</sup> Los desajustes trascienden a sectores como el de la vivienda y la salud. Las restricciones presupuestarias en educación en España se iniciaron en el año 2010 —por primera vez en 30 años— y que alcanzan 7.764 millones de euros para profesores, aulas apoyo y becas.<sup>222</sup> Los recortes se materializaron en: reducción de plantillas y horas en los profesores, disminución de clases y actividades de refuerzo escolar, reducción del personal de apoyo: psicopedagogos, maestros de refuerzo, logopedas, disminución de las horas de trabajo de los docentes, etc.<sup>223</sup>

Si bien son reconocidos los avances de la educación en términos generacionales y de igualdad de sexo, persisten las desigualdades por criterios socioeconómicos y étnicos que se refleja en segmentos poblacionales desfavorecidos, tales como inmigrantes y nacionales en situación de exclusión económica, que son los que presentan más cuadros de fracaso escolar y abandono. También incide en el modelo educativo español en los años de crisis el establecimiento de una doble red educativa —pública y privada, mayoritariamente relacionadas con la división entre clases trabajadoras y clases medias—.<sup>224</sup> Todos estos elementos han provocado reacciones a favor de cambios en el modelo educativo y en su inversión.<sup>225</sup>

Uno de los procesos para evaluar la calidad en la enseñanza española son los registros del Informe del Programa Internacional para la Evaluación de Estudiantes o Informe PISA.<sup>226</sup> España participa desde el año 2003, y desde entonces se ha mantenido

---

[https://elpais.com/economia/2018/05/23/actualidad/1527099659\\_539749.html](https://elpais.com/economia/2018/05/23/actualidad/1527099659_539749.html), (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>221</sup> Los autores hablan de precariedad/afluencia que relaciona la situación personal del individuo con el medio social y en donde también participan las instituciones por medio de las propias prácticas, normativizando la precariedad en la medida que enseñan a los individuos como moverse en ella. Ver: LLOPIS, R. y TEJERINA, B., “Crisis, precariedad/afluencia. El rol de la educación en las condiciones de vida de la población española”, *Política y Sociedad*, Vol. 53, 2, 2016, pp. 413-442, espec. p. 415: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/49370/48919>, (fecha de consulta: 16-V-2018).

<sup>222</sup> ÁLVAREZ, P., “El gasto público en educación en España cae a niveles de 2006”, *El País*, (Madrid, 17-VI-2016): [https://politica.elpais.com/politica/2015/06/17/actualidad/1434565950\\_821554.html](https://politica.elpais.com/politica/2015/06/17/actualidad/1434565950_821554.html), (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>223</sup> Universidad Internacional de Valencia, “El impacto de la crisis económica en el fracaso escolar”, (Valencia, 12-01-2015): <https://www.universidadviu.es/el-impacto-de-la-crisis-economica-en-el-fracaso-escolar/>, (fecha de consulta: 17-V-2018).

<sup>224</sup> ANTÓN, A., “La educación ante la crisis, una reflexión crítica”, Ponencia en el Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid-El Escorial, Madrid, Fundación por la Europa de los Ciudadanos, Universidad Complutense de Madrid, VII, 2010:

<http://www.pensamientocritico.org/antant0710.htm>, (fecha de consulta: 12-V-2018).

<sup>225</sup> ELBOJ SASO, C., “Crisis económica y educación”, *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, Vol. 3, 1, I, 2010, pp. 8-19, espec. p. 19:

<https://ojs.uv.es/index.php/RASE/article/view/8624/8167>, (fecha de consulta: 12-V-2018).

<sup>226</sup> Programa Internacional para la Evaluación de Estudiantes o Informe PISA (por sus siglas en inglés: *Programme for International Student Assessment*). Es realizado por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo (OCDE) en aras de reconocer el avance de los alumnos hasta 15 años en matemáticas, ciencia y lectura.

por debajo de la media de los países miembros de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE), en lectura, matemáticas y Ciencias. Para el año 2012, se señala que retrocedió un punto con relación a su primer año de participación. No obstante, este *ranking* que es tomado por los países para la corrección en sus políticas educativas indicó que para el año 2016, se sitúa en la media de los países OCDE.<sup>227</sup> En matemáticas los alumnos españoles siguen por debajo aunque ha mejorado discretamente con respecto al último informe realizado en 2012, uno de los retos del país está en mejorar las matemáticas donde siempre se ha situado por debajo de la media de los países —obtuvo 486 sobre una media de 490—.

La relación entre educación y crisis económica es un punto controvertido y la influencia de la misma en el colectivo de los jóvenes también es contradictoria. Los datos refieren que la cualificación educativa ha perdido méritos influenciada por la crisis ya que ha golpeado más a los jóvenes cualificados menores de 30 años, mientras que las personas con estudios superiores han podido sortear mejor el acceso a puestos de trabajo, aunque en este segmento la tasa de empleo también ha caído. En definitiva, la debacle económica ha afectado a los jóvenes en un momento clave de su trayectoria laboral: la etapa de transición de paso de la formación académica al empleo.<sup>228</sup>

La vivienda ha sido otra de las áreas donde también se ha sentido el enorme peso de la crisis debido a la Burbuja inmobiliaria —desarrollada entre 1998 y 2007—, donde se levantaron unas 800 mil viviendas en su momento de mayor esplendor, una cantidad que representa más edificaciones que las construidas en Alemania, Reino Unido e Italia juntos, lo que demostró ser una cifra desproporcionada. Asimismo, se estima que respecto al precio “el de la vivienda subió en esos años más del 200 por ciento, y el del suelo urbano lo hizo, nada más y nada menos, que un 500 por ciento”.<sup>229</sup>

La posibilidad de adquirir un lugar para vivir recibió un duro golpe con los aprietos económicos del período en estudio. La precariedad laboral imposibilitó acceder a créditos afectando a la capacidad de compra y propiciando el aumento del régimen de tenencia en alquiler. Esta situación se opone a la práctica tradicional del modelo social español de tener una vivienda en propiedad. “Aparte de las razones sociales y culturales que llevan a pensar que los españoles tienen una preferencia por mantener sus ahorros materializados en bienes patrimoniales, desde las autoridades se ha potenciado el acceso

---

<sup>227</sup> MOLINA, A., “España alcanza la media de la OCDE en ciencias y en lecturas por primera vez”, *Cadena Ser*, (Madrid, 05-XII-2016):

[http://cadenaser.com/ser/2016/12/06/sociedad/1481018537\\_090028.html](http://cadenaser.com/ser/2016/12/06/sociedad/1481018537_090028.html), (fecha de consulta: 18-V-2018).

<sup>228</sup> CUETO, B., “Bajo nivel educativo, baja participación laboral. Un círculo vicioso difícil de romper”, *Observatorio Social de "la Caixa"*, IV, 2017:

<https://observatoriosociallacaixa.org/-/bajo-nivel-educativo-baja-participacion-laboral>, (fecha de consulta: 12-V-2018).

<sup>229</sup> GONZÁLEZ FUSTEGUERAS, M. A., “La vivienda y la crisis”, *Extoikos*, 3, 2011, pp. 33-36, espec. p. 33: <http://www.extoikos.es/n3/pdf/2.5.pdf>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

a la vivienda en régimen de propiedad, ya que esto suponía el desarrollo de un sector con fuertes efectos de arrastre sobre el resto de la economía”.<sup>230</sup>

Desde el punto de vista de decisiones gubernamentales, en 2007 se inició la aplicación en España de la iniciativa de la Renta Básica de Emancipación para jóvenes, una iniciativa para apoyar el acceso a una vivienda en alquiler, que beneficiaba a jóvenes en edades comprendidas entre 22 y 32 años. Este programa se mantuvo hasta 2012 y permitió estimular la demanda efectiva de la vivienda al tiempo que favoreció atenuar la insatisfacción residencial. Sin embargo, el proyecto de independencia de muchos jóvenes tropezaba con la realidad de la precariedad laboral o la ausencia de empleos, y no faltaron los casos de los que decidieron, obligados por las condiciones imperantes, retornar a la vivienda familiar (*efecto boomerang*).<sup>231</sup>

El bajo acceso a la vivienda por parte de los jóvenes españoles es una constante desde la década de los 80. Este es un aspecto que se ha presentado sistemáticamente en el resto de los países del sur de Europa. Las hipótesis para explicarlo tienen varias vertientes. Una de ellas recae en los elementos estructurales: la situación económica, los precios de la vivienda, el género<sup>232</sup> y los cambios en los núcleos de las familias. Para algunos analistas del caso español, se están produciendo cambios en los patrones de comportamientos residenciales que se perciben en las modalidades de habitar viviendas donde la decisión de vivir alquilado no se desestima por parte de los que buscan emanciparse del hogar familiar. Se considera que la situación económica es una variable clara pero no determinante, porque se produce una mayor emancipación residencial y cada vez más, pese a la crisis, los jóvenes toman la opción de vivir en alquiler.<sup>233</sup>

Por otro lado, la inseguridad que ha perseguido a los jóvenes también ha sido determinante para tomar decisiones como la de salir de su país. Con la mirada puesta en enfrentar la crisis, los jóvenes españoles han decidido cruzar sus fronteras. Cerca de 500 mil españoles han salido desde el 2006. Los datos estadísticos oficiales son bastantes significativos en cuanto al incremento de personas tomando esta decisión a medida que avanza la debacle económica. Así, en el quinquenio previo a la crisis

---

<sup>230</sup> CASTAÑO MARTÍNEZ, M. S., “La eficacia de la política de la vivienda en España”, *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, 867, VII-VIII, 2012, pp. 7-21, espec. p. 7: [http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE\\_867\\_722\\_\\_D16C3D60CA4D85EE7914FDD1F6FBBE2A.pdf](http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_867_722__D16C3D60CA4D85EE7914FDD1F6FBBE2A.pdf), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

<sup>231</sup> ALGUACIL DENCHE, A., “Jóvenes buscan piso: la distopía del acceso a la vivienda”, *Revista del Instituto de la Juventud*, 116, 2017, pp. 125-142, espec. p. 134.

<sup>232</sup> Estudios indican que en los años anteriores y posteriores a la contracción económica, cerca de un 60% de los hogares se detecta que el primer responsable son jóvenes varones, mientras que un 40% son mujeres. Ver: SÁNCHEZ GALÁN, F. J., “La influencia de la crisis económica en el régimen de tenencia y condiciones económicas del joven responsable de Hogar”, *Revistas de Estudios de Juventud*, 116, 2017, pp. 49-51, espec. p. 56: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_jovenesyvivienda.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_jovenesyvivienda.pdf), (fecha de consulta: 27-II-2016).

<sup>233</sup> MORENO, A., “Jóvenes y vivienda”, *Revistas de Estudios de Juventud*, 116, 2017, pp. 31-43, espec. p. 40: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_jovenesyvivienda.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_jovenesyvivienda.pdf), (fecha de consulta: 27-II-2016).

(2002-2006) salieron del país cerca de 100 mil españoles, mientras que solo en el año 2015 la cantidad de jóvenes que emigraron buscando otras opciones de vida alcanzó esa misma cantidad. La ausencia de perspectiva laboral y de estabilidad en el empleo así como la imposibilidad de conseguirlo fueron las más mencionadas en un perfil de inmigrante que se encuentra en el rango de los 30 años con estudios superiores, de acuerdo a datos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).<sup>234</sup> De acuerdo a los datos reseñados por el Instituto Nacional de Estadística, en el 2012 España fue por tercer año consecutivo un país emisor de emigrantes, dado que se fueron 476.748 personas, de las que 59.724 eran españolas. Entre los emigrantes españoles 7.808 tenían entre 20 y 29 años, cifra que casi se duplica si se suman aquellos con edades comprendidas entre 30 y 34 años, al llegar a un total de 14.084 personas.<sup>235</sup>

Los jóvenes que no emigraron han vivido en un complejo escenario psicosocial y económico, global y local, y tuvieron que demostrar en distintos ámbitos su inconformidad y su protesta frente a la esfera de la política, que se reflejó en movilizaciones como la de Los indignados y el Movimiento 15M. Cabe reseñar que el interés de los jóvenes españoles por la política ha sido cuestionado ya que se ha referido su ausencia de conexión con estos temas. No obstante, en el inicio de los años de la crisis algunos estudios comparativos señalan que votan menos y ciertamente se alejan de los partidos políticos, pero la frecuencia con la que discuten de estas temáticas desmiente que sean apáticos, al menos más que el resto de la población española.<sup>236</sup>

El período 2007-2016, que ha incluido el momento más álgido de la crisis española, se combina con la revolución tecnológica de Internet y las herramientas 2.0.<sup>237</sup> Joan Subirats explica esta participación desde dos de las teorías de comportamiento social. La primera, desde la lógica tecno-determinista, defiende que la tecnología condiciona y transforma la participación política y por tanto los jóvenes que más usan Internet también serán los que participen más activamente en política, mientras que la segunda expone que aquellos jóvenes que actúan de un modo voluntarista consideran que es la participación desde el compromiso personal la que guía a la acción y cambios en la política. De tal forma, si un joven no participa en las formas tradicionales tampoco lo hará en las *online*. Por ende, Subirat valora que ambas perspectivas se vinculan y

<sup>234</sup> CARRASCO, C., “La crisis multiplica por cuatro las emigraciones españolas”, *CUV3*, (Madrid, 31-I-2017): <https://www.cuv3.com/2017/01/31/la-crisis-multiplica-cuatro-las-emigraciones-espanolas/>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

<sup>235</sup> AGENCIA EFE, “La emigración de jóvenes se dispara un 41% desde el comienzo de la crisis”, *Publico*, (17-VIII-2013): <https://www.publico.es/actualidad/emigracion-jovenes-dispara-41-comienzo.html>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

<sup>236</sup> GARCÍA-ALBACETE, G., “¿Apatía política?: evolución de la implicación de la juventud española desde los años 80”, *Revista de Estudios de Juventud*, 81, 2008, pp. 133-158, espec. p. 133: <http://www.injuve.es/sites/default/files/documentos-7.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

<sup>237</sup> SUBIRATS, J., “El contexto de la crisis y el cambio de época”, en Subirats, J. (dir.), *Ya nada será lo mismo: Los efectos del cambio tecnológico en la política, los partidos y el activismo juvenil*, Madrid, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), 2015, pp. 10-25, espec. p. 10: <http://www.pensamientocritico.org/joasub1015.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

asimismo considera que si bien los avances de internet permiten nuevas expresiones no aporta grandes cambios a nuevas formas de participación.<sup>238</sup>

En el caso español no puede hablarse de forma determinante de desafección de los jóvenes hacia la política, sino más bien de fórmulas distintas de interpretar su atención hacia dicha realidad. Los más jóvenes toman iniciativas participativas con la utilización de los ordenadores y teléfonos móviles, que sustentan sus reclamos influenciados en las redes de comunicación que ofrece Internet. Los colectivos ahora se organizan tras la pantalla y con el apoyo de las redes. La actuación de mucho de los jóvenes se enmarca dentro de los comportamientos de sus similares en el resto del mundo, que se desmarca de las prácticas instrumentales como las elecciones o pertenencia a partidos políticos, y se inclina a favorecer protestas y vinculaciones a través de plataformas de firmas digitales o firmas online.<sup>239</sup> También se considera que los ciudadanos más jóvenes prefieren la protesta política y ciertas formas de asociacionismo, mientras que los adultos optan por los mecanismos tradicionales y partidistas.<sup>240</sup> En los años de la crisis, la juventud española no ha carecido de la sensibilidad para reclamar cambios ante la inestabilidad del marco socioeconómico. Es lo que se evidencia en los registros de acciones políticas que son referentes internacionales como Los Indignados y su consolidación con el Movimiento 15M.

### ***Al pasar por la Puerta del Sol. Los indignados y el 15M, un nuevo modelo de cambio***

Si tú me quisieras escuchar  
me prestaras atención  
te diría lo que ocurrió  
al pasar por la Puerta del Sol.

(Radio Futura, *Enamorado de la moda juvenil*)

Si un año ha sido especialmente controversial en la política española ha sido el 2011, con la visibilidad que alcanzó la movilización propuesta por los jóvenes en reclamo de la democracia a través de acciones de movilización de Los Indignados, también llamado Movimiento 15M. Parte de la inspiración de este movimiento fue el conocimiento del pensamiento de Stephane Hessel en su libro *¡Indignaos!* (2010). Hessel visitó a España en plena crisis y de forma contundente afirmó “Hay que inventar

---

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> CLARET, A., “Asociaciones, movimientos y redes. El *continuum* de la participación juvenil”, en Subirats, J. (dir.), *Ya nada será lo mismo: Los efectos del cambio tecnológico en la política, los partidos y el activismo juvenil*, Madrid, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), 2015, pp. 28-45, espec. p. 32:

<http://www.pensamientocritico.org/joasub1015.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

<sup>240</sup> MORALES, L., “¿Existe una crisis participativa? La evolución de la participación política y el asociacionismo en España”, *Revista Española de Ciencia Política*, 13, X, 2005, pp. 51-87, espec. p. 82: <https://recyt.fecyt.es/index.php/recep/article/view/37411>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

una nueva democracia” y sobre todas las cosas acercar posturas políticas e institucionales por la igualdad social.<sup>241</sup>

Las acciones políticas se hicieron internacionalmente visibles desde la zona céntrica de la Puerta del Sol en Madrid. Por días los negocios cercanos compartieron espacio con discursos políticos, encuentros de asambleas de ciudadanos, y manejo incesante de mensajes a través de redes sociales como *Facebook* y *Twitter*, entre otras. El movimiento cuyos abanderados fueron los jóvenes, se inició en Madrid semanas antes de las elecciones municipales del 22 de mayo de 2011. Para definir a quienes tomaron la zona de Sol, en el corazón de Madrid, podemos acudir a algunas de sus singularidades —como las mencionadas por Ramos y Fernández Casadevante, que asumen las opiniones del experto en juventud, Carles Feixa, quien ha estudiado a fondo también este fenómeno—.<sup>242</sup>

(...) resulta complicado realizar una caracterización que englobe la pluralidad de jóvenes que han habitado esta experiencia, aunque podemos afirmar que han ido siendo hijos de su tiempo: nacieron en democracia y han conocido la transformación de los barrios y sus estilos de vida, la aparición y evolución de las subculturas (punk, heavy, bacaladeros, hip-hop...) (Feixa 1998(6)), (...) fueron JASP (Jóvenes Aunque Sobradamente Preparados), tribus urbanas, antisistema, ninis y últimamente, Indignados.<sup>243</sup>

De acuerdo a un estudio de la Universidad de Lausana, la edad de las personas que respondieron al concepto de acampadas oscilaba entre los 16 y 33 años, al que progresivamente se unieron personas mayores, y la participación de ambos sexos fue similar.<sup>244</sup> Los antecedentes de las movilizaciones españolas se encuentran en protestas internacionales como la Primavera árabe y las protestas de Islandia. Es complejo determinar la situación económica y laboral de los participantes, porque los jóvenes españoles en general se preocupan por el paro y en los indignados había una intención de protestar también por el sistema electoral, la corrupción, contra los bancos y contra los medios de comunicación, aunque la crisis económica y su repercusión laboral fue el motivo de inspiración del movimiento. “Los que opinan que los miembros del 15M sí son el reflejo casi exacto de los jóvenes españoles, consideran que, de hecho, el *leitmotiv* que les ha llevado a ocupar las plazas de las grandes ciudades españolas ha

<sup>241</sup> CONSTENLA, T., “Hessel, ‘hay que inventar una nueva democracia’”, *El País*, (Madrid, 01-IX-2011): [https://elpais.com/cultura/2011/09/01/actualidad/1314828005\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/09/01/actualidad/1314828005_850215.html), (fecha de consulta: 20-V-2016).

<sup>242</sup> FEIXA, C. y NOFRE, J., *#Generación indignada. Topías y utopías del 15M*, Lleida, Milenio, 2013.

<sup>243</sup> RAMOS, A. y FERNÁNDEZ CASADEVANTE, J. L., “Superhéroes de barrio: la juventud y el derecho a la ciudad desde una Iniciativa Barrial”, en Agudo, Y., Martín, E. y Tovar, K., (coords.), “Juventud protagonista: capacidades y límites de transformación social”, *Revista de Estudios de Juventud*, 95, 2011, pp. 93-107, espec. p. 101:

[http://www.injuve.es/sites/default/files/Revista95completa\\_0.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/Revista95completa_0.pdf), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

<sup>244</sup> LÓPEZ VALCÁRCEL, J. A., “La evolución de la indignación en España: el camino hasta los umbrales del poder”, *Methaodos. Revista de las Ciencias Sociales*, Vol. 3, 1, 2015, pp. 78-92, espec. p. 82: <https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/viewFile/67/70>, (fecha de consulta: 15-IV-2018).

sido la frustración provocada por ese desequilibrio entre la buena formación y el subempleo y la precariedad en la que estarían malviviendo, sobre todo en estos tiempos de crisis”.<sup>245</sup>

La indignación de los más jóvenes en mayo de 2011, desencadenó una nueva fase de la expresión política: la organización a través de Internet con la presencia en la calle. Otros movimientos locales españoles tuvieron su protagonismo precursor como la plataforma ciudadana de Galicia Movimiento Nunca Mais, en el 2002, por el desastre medioambiental del *Prestige*. También surgieron otros movimientos sociales como el Movimiento por una Vivienda Digna, que se presenta en todo el país luego de los numerosos casos de desahucios para las familias españolas desde el 2006, y el Movimiento contra la Ley Sinde del 2010.<sup>246</sup> Cabe destacar que lo que es un modelo de insurrección urbana cosmopolita —recordemos que fue en la capital del país y en plena zona de interés turístico— se desarrolló muchos meses antes de mayo de 2011, con el apoyo de las redes sociales, y la inspiración se basaba en el descontento de la mayoría de la población debido a la crisis económica, el incremento del paro, y los hechos de corrupción de políticos y de la banca. Todo esto impulsó al Movimiento 15M, y a la acción de los jóvenes: “Uno de los colectivos más damnificados por la crisis, los jóvenes, se convertirían en el motor del movimiento 15M, una explosión de indignación sin precedentes en nuestro país”<sup>247</sup>

Los antecedentes de organización política en Internet recayeron en la labor de organizaciones y plataformas como *DRY (Democracia Real Ya!)*, *Estado del Malestar*, *No les Votes* o *Juventud sin Futuro*.<sup>248</sup> La primera de ellas tomaría un rol decisivo al convocar la manifestación del 15 de mayo de 2011, y la respuesta fue unísona: más de 50 ciudades españolas unidas en concentraciones y marchas que pedían cambios en el sistema. Las movilizaciones fueron contundentes en todo el país, pero el gran escenario de la calle se multiplicó en espacios de interacción y reuniones vecinales, en universidades ante la mirada crispada de políticos que no daban crédito al éxito de la convocatoria. Dentro de las miradas a este suceso se encuentra la del éxito mediático del movimiento en la comunicación digital que fue utilizada para configurar prácticas y acciones colectivas de democracia deliberativa.<sup>249</sup> Las muestras de estas prácticas están en @acampadadesol en Internet junto a un manifiesto que difunden por las redes

---

<sup>245</sup> BARCIELA, F., “Sobradamente preparados pero indignados”, *Diario Cinco Días*, (Madrid, 29-IX-2011): [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805\\_850215.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805_850215.html), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

<sup>246</sup> Es la forma como se conoce a la Ley de Economía Sostenible (LES), en la que el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero propone frenar la crisis. Debemos aclarar que no es exactamente lo mismo: la Ley Sinde era parte de ella, la disposición final 43 de la LES, y por tanto las protestas fueron contra esa disposición en particular, no contra la LES en su totalidad.

<sup>247</sup> LÓPEZ VALCÁRCEL, J. A., “La evolución de la indignación en España...”, *op. cit.*, p. 80.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> BARBAS COSLADO, A., “La comunicación educativa en el movimiento 15-M. Notas sobre un estudio etnográfico en proceso” en Candón-Mena, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, Sevilla, 5-7 de febrero de 2015, Sevilla, COMPOLÍTICAS, 2016, pp. 51-68.

sociales pero también de forma presencial en la toma de las plazas de todo el país, que en paralelo se ejecutaban entre convocatorias de asambleas de colectivos de diversas índoles, etc.

La estrategia básica de actuación fue la ocupación de las calles para protestar ante la indolencia de las instituciones políticas existentes.<sup>250</sup> Es un modo de llamar la atención y que el mensaje pase a ser notorio para quienes toman decisiones claves en materia política, económica y social. La meta se logró: un llamado de alerta a los políticos y a la sociedad que generó lo que Pastor Verdú denomina “dinámica de contagio”,<sup>251</sup> por parte de ciudadanos que iniciaron movilizaciones durante todo el año 2011. Las mareas ciudadanas tuvieron una especial relevancia en la ramificación del Movimiento de los Indignados, con especial trascendencia la Marea Verde contra los recortes en educación, la Marea Blanca contra los recortes y privatizaciones en la sanidad, la Marea Azul contra los recortes y privatización del agua, en especial la del Canal de Isabel II en Madrid.<sup>252</sup> Se estima que hubo más de 40 mil manifestaciones en 2012, y a su vez se incrementaron las protestas y acciones colectivas no convencionales, no comunicadas y no legalizadas por las autoridades respectivas al menos en un 21% en la Comunidad de Madrid.<sup>253</sup> Lo ocurrido el 15 de mayo de 2011, no ha dejado indiferente al mundo político no solo de España, sino a nivel internacional, y aún se publican análisis con relación a las formas entre espontánea y organizada que tuvo representación entre la población en ese año.

El papel de la juventud española ha dejado un registro sin precedente y es que bajo formas diferentes de reclamo y movilización ha quedado evidenciado que se comporta bajo repertorios diferentes a los tradicionales, donde se normaliza el uso de las redes sociales como Twitter o Facebook, entrando así en nuevos modelos de consumo de información política en lo que puede ser entendido como capacidad de adscripción, agrupación y despliegue de funciones relacionadas con las necesidades culturales y de socialización.<sup>254</sup>

El Movimiento 15M sin duda consiguió movilizar al escenario comunicacional y se distinguió por la innovación socio-técnica para incidir en la realidad política. Recordemos que las formas más comunes de hacer política estaban marcada por la agenda de los partidos. Entre los aspectos a resaltar destaca la utilización de los

<sup>250</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>251</sup> PASTOR VERDÚ, J., “El 15M, las mareas y su relación con la política sistémica. El caso de Madrid”, *Anuari del conflicte Social*, 3, 2013, pp. 224-246, espec. p. 232: <http://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/viewFile/10391/13173>, (fecha de consulta: 10-V-2018).

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>254</sup> RUBIO GIL, A., “Participación política de la juventud, redes sociales y democracia digital. El caso Spanish Revolution”, *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 93, X-XII, 2012, pp. 1-9, espec. p. 3:

<https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012102310410001&idioma=es>, (fecha de consulta: 10-V-2017).



*smartphones* como centro de operaciones para expresiones políticas.<sup>255</sup> La utilización de los teléfonos móviles —una posesión muy valorada y utilizada en la juventud española da lugar a un nuevos corpus informativo, tanto individual como colectivo—. Con la utilización de registros fotográficos y la grabación de videos en las redes sociales se visibilizan “relatos alternativos a los medios de comunicación convencionales.”<sup>256</sup> El Movimiento 15M se presenta dentro de acciones coordinadas, y también espontáneas, donde ha sido una pieza clave el “activismo comunicacional”.<sup>257</sup>

A diferencia de un cúmulo de materiales documentales que se han generado sobre el movimiento 15M y lo que este ha generado, —donde destaca el filme colectivo *Hay motivo* (2004)—, es llamativa la ausencia de largometrajes de ficción sobre este fenómeno, especialmente tomándolo como temática central. Solo *Selfie* ha abordado, como correlato, la aparición de Podemos como resultado más visible del movimiento de los Indignados en España. Dicha concreción del malestar juvenil en un partido político es recogida por el documental *Política, manual de instrucciones*, que nos adentra en las interioridades de la nueva organización desde sus claroscuros.

Si bien el Movimiento 15M cumple su rol en el espectro mediático internacional y local, también es visto con otra mirada, la de la cautela por los expertos como Bauman y Bordoni que se interrogan sobre la repercusión del Movimiento de los Indignados en la sociedad española. Al respecto se preguntan:

Pero ¿qué indigna a “los indignados”? Si salen de su hogares protegidos por cámaras de circuito cerrado de televisión para concentrarse y “ocupar” plazas públicas, es porque quieren expresar su indignación ante la dolencia de las instituciones políticas existentes (esas que presuntamente representan sus intereses y los reciclan en forma de acciones o medidas), pero también su propia impotencia como ciudadanos. Esperan hallar en esas plazas abarrotadas lo que no han podido encontrar en sus urbanizaciones privadas, aunque aún está por ver si tal esperanza es realista o vana sin más.<sup>258</sup>

### **La generación de los sueños rotos en tiempos de crisis**

El ser joven en la etapa 2007-2016 ha estado signado por elementos como las condiciones y oportunidades que se le han brindado para el acceso a derechos fundamentales: al trabajo, educación, vivienda, salud, etc. Ha sido un período

---

<sup>255</sup> PIÑATE, M., *Usos políticos de la telefonía móvil en la campaña electoral*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017, p. 80.

<sup>256</sup> HARO, C., *Ciberdemocracia, ciberactivismo y movimientos sociales*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2015, p. 266.

<sup>257</sup> Es la relación entre prácticas de comunicación y los movimientos sociales. Más recientemente, es una forma de describir la participación ciudadana que se da con el apoyo de una diversidad de canales, soportes y formatos. BARBAS COSLADO, A., *Activismo comunicacional y Pedagogía Política. Un estudio etnográfico sobre la comunicación educativa en el Movimiento 15-M*, Tesis doctoral, UNED, 2015, p. 103.

<sup>258</sup> BAUMAN, Z. y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*, p. 120.

socioeconómico devastador para millones de ciudadanos y es una herida aún abierta y latente para el país.

En esa época, hemos conocido a una juventud con mayor preparación y acceso a la educación que nunca antes, además del intercambio educativo a través del Plan de Acción de la Comunidad Europea para la Movilidad de Estudiantes Universitarios, conocido como Erasmus. No obstante, la fórmula de mayor formación igual a mejor calidad de vida no ha tenido necesariamente resultados positivos en el intento posterior de acceso a puestos de empleo para los jóvenes preparados. Para mantenerse dentro de los esquemas de pervivencia, gran parte de los jóvenes de esta etapa han tenido que asumir una posición frente a la realidad y tomar acciones como la aceptación de cualquier tipo de ocupación como única forma de insertarse laboralmente y hacer frente a la vulnerabilidad.<sup>259</sup> Así, no han sido pocos los que han buscado fórmulas como la de la emigración o entrar en la dinámica de trabajos basados en la temporalidad, el poco reconocimiento económico, la informalidad y las condiciones de precariedad.<sup>260</sup>

La etapa de la crisis no deja de ser un proceso histórico plagado de contradicciones. Hemos expuesto cómo, por ejemplo, el acceso a la vivienda en propiedad para los jóvenes es algo prohibitivo. Sin embargo se presenta una mayor oportunidad de las viviendas en alquiler, una opción para los más decididos a emanciparse pese a las dificultades. Hemos visto también cómo la toma de decisiones para enfrentarse a tiempos adversos ha pasado factura a muchos ciudadanos con cuadros de ansiedad y depresión.

El conjunto de la sociedad española ha sido vulnerado en su Estado de Bienestar y calidad de vida, por lo que ha tenido que aflorar un estado de resiliencia, centrado en “mecanismos para hacer frente exitosamente a los contratiempos y las adversidades y que refuerza a los individuos”.<sup>261</sup> Consideramos que la juventud española del período 2007-2016 ha vivido una etapa de transformación cultural que la ha colocado en una fase de “reinención” y de readaptación no solo socioeconómica, sino también emocional.

Ha sido una década que ha dejado la vía abierta a una etapa de cambio social —con traumas y cicatrices aún abiertas— pero en paralelo, a una nueva generación de la juventud española, que se amoldará a vivir, quizás, entre los esquemas laborales establecidos, las nuevas formas más flexibles para los espacios residenciales, y la participación en acciones disruptivas en el ámbito político para exigir cambios y oportunidades.

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> ORIOL-BOSCH, A., “Resiliencia”, *Revista de la Fundación Educación Médica*, Vol. 15, 2, VI, 2012, pp.77-78, espec. p. 77: <http://scielo.isciii.es/pdf/edu/v15n2/colaboracion2.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

## CAPÍTULO III

---

### Retratos de zozobra y decepción. Narrativas fílmicas de la crisis



¿Por qué hemos ido al cine?  
El cine es una cosa a prohibir en una sociedad bien organizada,  
porque, aparte de que te deja idiota,  
te devuelve a la realidad hecho una piltrafa.

(Rafael Azcona, *Los ilusos*)



### 3.1. Las narrativas de la crisis española (2007-2016). Del próspero escenario al desértico paisaje

La crisis española no surgió de repente ni fue algo totalmente inesperado. Ya analistas financieros<sup>1</sup> y medios especializados<sup>2</sup> habían dado avisos del calentamiento de la economía, debido a una burbuja inmobiliaria, que cayeron en saco roto en parte por el mantenimiento de un discurso oficial que, con intenciones electoralistas, mantenía el punto de vista contrario,<sup>3</sup> en parte por la inconsciencia de un gran sector de la población que quería creer que la bonanza, con sus ventajas materiales en sus vidas, no iba realmente a terminar nunca. Sector que se vio repentinamente atrapado de forma grave bien por haber incurrido en la dinámica especulativa de compraventa de casas, bien por haber firmado hipotecas desorbitadas, en ocasiones con términos leoninos,<sup>4</sup> que se demostraron imposibles de ser abonadas cuando el desempleo ascendió, dejando a muchas personas sin un ingreso familiar estable. No todas las causas por las que al final estalló fueron exógenas, de la economía capitalista mundial y sus ciclos. Si bien la inicial crisis norteamericana de las hipotecas *subprime* rápidamente afectó a muchas economías mundiales, como la española, lo cierto es que, entre otras causas, una de las

<sup>1</sup> El catedrático de Economía Política Jesús Huerta de Soto, en su libro *Dinero, crédito bancario y ciclos económicos*; el Premio Nobel de Economía Robert Shiller, en *Exuberancia irracional*; el matemático estadístico Juan Ignacio Crespo, o el economista Nouriel Rubini, conocido como Dr. Doom (Doctor Catástrofe) tras su presentación al Fondo Monetario Internacional (FMI) en 2006, entre muchos otros.

Ver: HUERTA DE SOTO, J., *Dinero, crédito bancario y ciclos económicos*, Unión Editorial, Madrid, 1998; SHILLER, R., *Exuberancia irracional*, Bilbao, Deusto, 2000.

CRESPO CARRILLO, J. I., *Las dos próximas recesiones. Cómo, dónde, cuándo y por qué se producirán*, Bilbao, Deusto, 2012.

CRESPO CARRILLO, J. I., *¿Por qué en 2017 volveremos a entrar en recesión?*, Bilbao, Deusto, 2016.

RAMÍREZ, L., “Los gurús económicos que predijeron la crisis financiera global”, *Ok Diario*, (24-x-2015): <https://okdiario.com/economia/2015/10/24/gurus-economicos-que-predijeron-crisis-financiera-global-13207>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

SALAS, C., “El economista español que predijo la crisis de 2008 vuelve a la carga: habrá otra recesión en 2017”, *El idealista.com*, (27-IV-2016):

<https://www.idealista.com/news/finanzas/inversion/2016/04/27/741902-el-economista-espanol-que-predijo-la-crisis-de-2008-vuelve-a-la-carga-habra-otra>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

NEFFA, G., “Nouriel Rubini: el economista que predijo la crisis subprime”, *Sala de inversión*, (02-IV-2014):

<http://www.saladeinversion.com/articulos/nouriel-roubini-el-economista-que-predijo-la-crisis-subprime-1505330871/>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

<sup>2</sup> “In come the waves, The global housing boom”, *The Economist*, (London, 16-VI-2005):

<https://www.economist.com/special-report/2005/06/16/in-come-the-waves>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

“¿Crisis? ¿What crisis?”, *The Economist*, (London, 03-VII-2008):

<https://www.economist.com/europe/2008/07/03/crisis-what-crisis>, (fecha de consulta: 11-II-2018), entre otros artículos.

<sup>3</sup> Negándola incluso cuando ya apareció. El presidente Zapatero hablaba de “desaceleración” de la economía para evitar pronunciar la palabra crisis. “Zapatero bautiza la crisis: ‘Desaceleración transitoria ahora más intensa’”, *Libertad Digital*, (09-V-2008):

<https://www.libertaddigital.com/economia/zapatero-bautiza-la-crisis-desaceleracion-transitoria-ahora-mas-intensa-1276329984/>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

<sup>4</sup> Como las cláusulas suelo, consistentes en imponer, por parte del banco, un límite mínimo al interés hipotecario aunque dicho tipo de interés baje en el mercado, lo que resulta gravoso, y abusivo, para el titular de la hipoteca.

más significativas se puede datar en 1998, con la promulgación, por el Gobierno de Aznar, de la Ley de suelo estatal, conocida como “la ley del todo urbanizable”.<sup>5</sup> Esta ley nacida bajo la pretensión bienintencionada de abaratar el coste de la vivienda consiguió lo contrario. La reconversión de terrenos rústicos en urbanizables levantó una brutal fiebre especulativa por parte de Ayuntamientos, Bancos, Cajas de Ahorros, Constructoras y Promotoras de Viviendas, reforzada por el acceso a créditos con bajo interés del Banco Central Europeo tras la implementación del euro, el 01 de enero de 1999. Se fomentó la construcción de la llamada segunda vivienda en la costa, comprada en gran parte por ciudadanos de la Unión Europea, y la residencia suburbial, especialmente en forma de chalets y adosados, para satisfacer las aspiraciones de quienes preferían tener propiedad en las afueras urbanas, muchos jóvenes recién casados. El centro, a su vez, se fue poblando con inmigrantes que aceptaron alquilar pisos antiguos, muchos infradotados, en los cascos históricos. Parte de ellos, según se fueron asentando laboralmente, pasaron también a ser propietarios, para lo cual se fomentó la construcción de bloques de pisos en los extrarradios, ampliando barrios existentes o creando otros nuevos, a través de la figura administrativa del PAU (Programa de Actuación Urbanística).<sup>6</sup> España es una excepción en la Unión Europea en cuanto a la preferencia de sus ciudadanos por comprar un hogar en vez de alquilarlo. Eso propició que la demanda se mantuviera estable durante los años de construcción desahogada. Bancos y promotores exprimieron la publicidad para convencer al público de dar este paso, con promesas de crédito barato y sin restricciones, lo que también avivó la especulación de pequeño nivel. El estallido de la burbuja hizo que la morosidad, subsiguiente al incremento del paro, propiciara una ola de desahucios de viviendas a medio pagar y un paisaje desolado de proyectos a medio construir, con bloques y adosados vacíos, tan solo esqueletos de hormigón.

La otra gran consecuencia nefasta del *boom* inmobiliario fue el incremento de la corrupción administrativa. Políticos de distintos niveles —locales y autonómicos principalmente—, y formaciones, se enriquecieron ilegalmente a base de comisiones y sobornos. El conocimiento posterior de estas prácticas, al margen de su persecución judicial, con el correspondiente rosario de escándalos y dimisiones, provocó un estado de indignación general que se tradujo en movimientos ciudadanos de protestas callejeras (el 15M, las distintas Mareas profesionales en lucha por sus derechos y recursos recortados, etc.) y el nacimiento de nuevas fuerzas políticas a nivel municipal, autonómico y nacional que han conseguido representación institucional estable en todos esos estamentos. La elección gubernamental por políticas duras de austeridad, con sus consecuencias dramáticas de pérdida de calidad de vida y de falta de esperanza en una mejora social, especialmente en cuanto a las aspiraciones de las nuevas generaciones,

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ DURÁN, R., *El Tsunami urbanizador español y mundial: Sobre sus causas y repercusiones devastadoras, y la necesidad de prepararse para el previsible estallido de burbuja inmobiliaria*, Barcelona, Editorial Virus, 2006, p. 44.

<sup>6</sup> Los PAU verificaban la ordenación y edificación de terrenos clasificados como suelo urbanizable para la realización de proyectos urbanísticos integrados, provistos de servicios y equipamiento para garantizar las demandas de la población y las actividades económicas y sociales que se desarrollaran dentro del barrio.

mientras se iba conociendo gradualmente el saqueo del dinero público por parte de la clase política, generó un descrédito y una desconfianza hacia el sistema, despectivamente denominado como Régimen de la Transición, que ha activado tensiones adormecidas (ideológicas, nacionalistas, etc.) que levantan grandes incógnitas y preocupaciones sobre el futuro de la nación en un momento en que el discurso político insiste en que lo peor de la crisis ha sido superado y se inicia una lenta recuperación socioeconómica.

El cine español contemporáneo ha reflejado, de forma un tanto discontinua, este panorama, tanto en su marco global y referencial, como, principalmente, en algunas de sus consecuencias visibles: el desempleo; la emigración forzada; la vivienda, tanto en su pérdida, representada en los desahucios, como en la imposibilidad de acceso, el empobrecimiento de ciertas clases sociales —a diferencia de crisis anteriores, la clase media se vio también golpeada— o la pérdida de confianza en que los hijos logren tener una vida mejor que la de sus padres, a pesar de su preparación cada vez mayor (lo que también ha inducido en los jóvenes un gran sentimiento de apatía y rendición ante los hechos, desconfiando de la cultura del esfuerzo y el mérito). Y todavía ha visibilizado menos un aspecto más oculto y reprimido, el de las inevitables anomalías psíquicas inherentes a épocas de grandes crisis sociales que se convierten en traumas personales debido a la repercusión de los aspectos macroeconómicos en las realidades microeconómicas cotidianas. La ansiedad, la depresión, la angustia, la desesperación, la pulsión suicida, las relaciones psicopáticas personales y laborales, el acoso psicológico, etc., han encontrado difícil acomodo en las pantallas, exhibiéndose alguno de estos títulos en circuitos minoritarios, muchos de ellos producidos a través de la llamada economía colaborativa, o *crowdfunding*.<sup>7</sup>

El primer título significativo, y casi único en el terreno del cine de ficción, que trata de explicar el porqué de la crisis es *Concursante*, ópera prima de Rodrigo Cortés, quien a través de una trama frenética explica cómo un supuesto golpe de bonanza puede convertirse en una pesadilla de la que es imposible salir. Su protagonista, Martín Circo Martín, un joven profesor asociado de Historia de la Economía, gana un concurso de televisión, con un premio millonario, que no le resuelve la vida sino que, al contrario, le atrapa en una retorcida y asfixiante telaraña donde perderá todo, incluida su cordura. Un encuentro con un economista antisistema le permite conocer, de una forma en parte simplista, la perversa lógica del capitalismo, basada en el crédito y en la deuda permanente. Pero la explicación no deja de incurrir en ciertos excesos de los llamados razonamientos conspiranoicos, adaptando hechos según convenga a las necesidades de

---

<sup>7</sup> No parece haber habido un gran interés en tratar estos temas por parte de las productoras más asentadas, quizás para no provocar una polémica sobre temas con cuya exposición pública no parecen sentirse muy cómodas las instituciones gubernamentales.

Como hemos remarcado por la importancia que le atribuimos, continúa siendo una cifra imposible de concretar como única y definitiva el número de suicidios debidos a la crisis y sus consecuencias. Igualmente, según las fuentes a las que se acuda, siguen existiendo controversias en cuanto a las cifras relativas a cualquier aspecto de la salud mental.

estos relatos, basados en la sospecha obsesiva, no importa como suenen de forzados, para alumbrar una conclusión lógica e indiscutible que avale las bases argumentales del discurso. Resulta también puerilmente maniquea, exonerando de toda culpa a quien solicita el crédito, cargando toda la responsabilidad en la maldad intrínseca de quienes lo otorgan. Pero al menos sirve para que el protagonista reaccione, no en forma de protesta ácrata, sino en clave personal, ignorando al sistema para tomar lo que cree le pertenece. Actitud que se repetirá en películas sucesivas como *Carmina o revienta* (2012) y su secuela, *Carmina y amén* (2014), ambas de Paco León, donde se produce un doble empoderamiento de la protagonista, como ciudadana ante el desamparo frente a la Ley, que protege a los poderosos, y como mujer frente a la impuesta actitud subordinada por los usos sociales.

Visualmente *Concursante* incurre en el mismo arrebató del guion, apelando a una estética multimedia fragmentada (fotos, imágenes de cómic, gráficos, etc.), influenciada por un estilo popularizado por Tarantino y sus muchos discípulos, que en este caso embarulla y lastra las intenciones didácticas del relato. Entre otras alusiones cinematográficas se palpa también tanto la intencionalidad como la estética de *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a dream*, Darren Aronofsky, 2000). De ambos directores tomará la alteración de la diacronía narrativa, bien justificada en su propuesta. La historia se desarrolla asumiendo un tiempo circular en el que la linealidad de los sucesos se presenta a través de un gran *flashback* que engloba toda la narración como mecanismo para ir deshilachando las vicisitudes por las que transita su protagonista, elección narrativa similar a *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). La muerte del joven Martín sirve como punto de partida desde el cual explicar cómo ha llegado a ella a través del recuento de los sucesos que la condicionaron. Ello permite entender el porqué de tan trágico final, lo que apuntala uno de los logros de la película: más que las consecuencias, el filme punza en las causas que han llevado a la depauperada situación, muchas veces irreparable. No hay tiempo para absorber lo mostrado y denunciado. Desde que recibe el premio televisivo, el ganador se sumerge en un viaje espídico que se acelera a base de golpes de efecto para concluir en un final catártico que se pretendía pedagógico y moralizante: ¡actúa! —aunque la falta de contestación social callejera durante los peores años de la crisis demuestra que este mensaje no fue muy escuchado—. Al final deviene desahogo individual, un cierto cierre compensatorio, para beneplácito de las audiencias que participaran de la misma perplejidad e indignación del antihéroe aquí mostrado.

El filme se erige en uno de los principales antecedentes de la advertencia sobre los peligros que acarrea cierta bonanza que el sistema capitalista intenta vendernos como propia y exitosa, y que responde más a un endeudamiento (casi de por vida) que a un verdadero disfrute de dichos “logros”. Las ansias de enriquecerse, incluso de un profesor de economía (no es gratuito que el protagonista ejerza esta profesión pues contrasta aún más con la ingenuidad financiera en la que casi todo individuo se sumerge tras un súbito enriquecimiento), inducidas por una publicidad engañosa que percute en



el derecho a poseer y disfrutar todo lo que uno ansíe, pueden cegar al sujeto de tal forma que desatienda cualquier aviso que le llegue sobre los aspectos más inquietantes de un repentino cambio brusco positivo en su economía personal, pues siempre existe la posibilidad subyacente de algún tipo de trampa o estafa, como recuerda el conocido dicho “nadie da duros a cuatro pesetas” que enarbola la película. De ahí el llamado del educador retirado de Economía a la responsabilidad personal de adquirir algún conocimiento, aunque sea mínimo, sobre esta disciplina para evitar o minimizar en lo posible los engaños psicológicos desplegados por el Capital, en su afán voraz por enriquecerse sin freno, por pura gula codiciosa, tal como también señalan los pensadores Bordoni y Bauman, a modo de consejo y alerta.<sup>8</sup> Este mensaje está soterrado, por ejemplo, en *Cerca de tu casa* donde la protagonista cae en las redes de las falsas promesas del Banco para luego pagar un alto precio personal por su desconocimiento de las consecuencias reales de tales ofrecimientos a la hora de adquirir una vivienda.

Centrados en el contexto de la crisis y sus repercusiones generales surgen películas como *Vidas pequeñas* (Enrique Gabriel, 2010), representación coral de un grupo de personas<sup>9</sup> golpeadas por los aprietos económicos, despojadas de su existencia anterior y arrojadas a un campamento de autocaravanas, que actúa como un escenario teatral por el que deambulan los personajes, cada uno con su actitud frente a las adversidades. Unos perdedores según la nueva jerga neoliberal que se impuso en ciertas apologías políticas y mediáticas —el sistema trató de imponer, y tener éxito en ello, una visión de traslación de la culpa o responsabilidad del desastre socioeconómico sufrido a los que lo padecieron, en su totalidad, y no a quienes lo provocaron—. <sup>10</sup> Entre ellos se encuentra un matrimonio de escritores que refleja un aspecto apenas visto en esta temática, la repercusión del revés financiero en el mundo de la cultura, su desvalorización y pérdida de capacidad agitadora y reivindicativa, donde el mantenimiento de una visión crítica, pierde su filo frente a la búsqueda de la seguridad material. Mientras ella, Celeste, reacciona reciclándose como escritora de artículos para revistas de autoayuda, él, Pradial, que conoció el éxito como dramaturgo, queda inmerso en una parálisis creativa y vital, negándose a hacer nada —lo que manifiesta una diferencia de género pues “la actitud de Celeste refleja la innata capacidad de las mujeres para salir adelante (...) frente a la pasividad paralizante que sufre el sexo masculino”—. <sup>11</sup> Es una pauta de comportamiento que alude a la situación de las féminas en el sistema cultural y cómo se está modificando. La aceptación de la

---

<sup>8</sup> BAUMAN, Z. Y BORDONI, C., *Estado de crisis...*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Con una cierta influencia de la película *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), que tuvo un gran impacto en muchas películas de distintos países que huían del modelo del héroe individual tan afín a la narrativa clásica hollywoodense.

<sup>10</sup> En este sentido el sector editorial conoció un sorprendente éxito de la narrativa llamada de autoayuda, con libros que incidían en la filosofía de la solución individual, surgida del conocimiento íntimo de cada uno, de los problemas personales, ignorando toda alternativa colectiva y posibilidad de movilización, en cuanto supusiera contestación y confrontación con lo establecido desde el poder.

<sup>11</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, J., “Precariedad simbólica y crisis en *Vidas pequeñas*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis...*, *op. cit.*, pp. 229-243, espec. p. 230.

precariedad, tanto económica como simbólica, es un primer paso para la supervivencia en este nuevo orden de vidas pequeñas, y artes pequeñas (literatura, cine, teatro...), que no inútiles ni acabadas, pues desde su insignificancia pueden iniciar un proceso de resignificación y reorganización del corpus social para el fortalecimiento de una nueva autodefensa colectiva, ética y política, frente a los previsibles nuevos embates futuros del neoliberalismo capitalista global.

En esta línea de llamada a la acción y resistencia, Icíar Bollaín estrena *El olivo* (2016), fábula sobre los efectos devastadores en las personas y sociedades que una crisis estructural como la padecida puede causar, provocando un daño perenne e irrecuperable. En la película una empresa alemana, que alardea de ecologismo, trasplanta un olivo centenario de España a su sede en Alemania. Ello provoca la muerte en vida del hombre que lo cuidaba. Su nieta, cual Quijote, acompañada por dos Sanchos (su tío Alcachofa, él mismo una víctima de la corrupción política, y su amigo Rafa), se traslada al país germano, a la manera de una *road movie*, con su connotación de proceso de aprendizaje, para tratar de resolver esta situación y salvar a su abuelo. Las redes sociales se hacen eco de su odisea y lo popularizan permitiéndole lograr una visibilidad inesperada. Con ello se intenta dar voz a individuos marginados que arrastran su impotencia y frustración,<sup>12</sup> campesinos, jóvenes parados, habitantes de una España rural que apenas asoma en los relatos de la crisis, mayoritariamente centrados en el entorno urbano y suburbial. El dinero obtenido por la venta del olivo servirá, entre otras cosas, para comprar voluntades políticas que permitan realizar un proyecto profesional. La persistencia de esta práctica heredada del franquismo, el pago en dinero negro o en B, agravó los aspectos negativos de una crisis mayormente especulativa que fomentó la codicia, excitando una visión irreal de España en cuanto a su prosperidad y estatus económico internacional. Como asevera lúcidamente el tío Alcachofa: “El país se ha estado mintiendo a sí mismo”. Frente a este delirio queda la sensatez del anciano, quien intenta preservar lo esencial frente al inevitable transcurrir del tiempo y los cambios que ello provoca. Para él, el olivo es la tierra, lo que resiste y permanece, símbolo de un modo de vida que la modernidad global va diluyendo en sus contornos inexorablemente. Constituye una llamada a pensar sobre lo perdurable, lo que merece ser preservado para garantizar un futuro colectivo. No todos los cambios son necesariamente negativos, de hecho la única lucha posible en el filme contra el sistema es la digital, una forma renovadora de resistencia que puede despertar una conciencia cosmopolita, un *ciberyo* global, que supere el marco de las luchas nacionales (a diferencia del uso evasivo de las tecnologías en *Hermosa juventud*). Minusvalorada por su buenismo<sup>13</sup> y obviedad, *El olivo* no deja de ser una reflexión válida sobre las cosas que unen a una comunidad

<sup>12</sup> “la necesidad de hablar (...) hablar con nuestra voz, cualquiera que sea esta, porque si no, no estamos”. BOLLAÍN, I., “El cine no es inocente”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 24, 2003, pp. 83-88, espec. p. 87.

<sup>13</sup> Actitud de quien ante los conflictos rebaja su gravedad, cede con benevolencia o actúa con excesiva tolerancia. Es empleado usualmente con un sentido peyorativo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, “Buenismo”, *Diccionario de la lengua española*, XII, 2017: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=buenismo>, (fecha de consulta: 11-III-2018). Su reciente incorporación hace que se encuentre recogido solo en la versión digital del *Diccionario...* y en el *Clave*.

frente al materialismo deshumanizado capitalista, y sobre el papel activo de las nuevas generaciones tanto en la resistencia a esa agresión como en la búsqueda de marcos de convivencia que eviten la exclusión y la depauperación física y emocional.

En un tono más intimista, Isabel Coixet reflexiona en *Ayer no termina nunca* (2013) sobre el impacto devastador de la crisis en el mundo de las relaciones personales. Una pareja separada se reencuentra por una tragedia, la muerte de su único hijo en común, por una negligencia médica debida a los recortes sanitarios impuestos por el gobierno a partir de 2010, tras las presiones de la llamada Troika.<sup>14</sup> Él se marchó a Alemania (“huyó”, le reprocha su exmujer) y ella quedó al frente de un hogar monoparental con todas sus exigencias y responsabilidades. Ahora arrastra una fuerte sensación de fracaso al haber perdido a su hijo. Su dolor se convierte en el de todo un país por la pérdida y el hundimiento en un desastre que parecía no tener fondo. Filme teatral, asentado en los diálogos y el trabajo corporal de los dos actores, intenta mostrar un estado de la cuestión sobre lo padecido a través de los argumentos, preguntas y reproches que se intercambian los dos caracteres. Sin embargo, gradualmente, la película va perdiendo esa arista acusatoria y reivindicativa para centrarse en un drama doméstico, a lo *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, Ingmar Bergman, 1973), donde el contexto socioeconómico queda como un telón de fondo. Al final, la pérdida del hijo semeja una excusa tan válida como otra cualquiera para forzar la reunión de dos personas con muchas recriminaciones ocultas que lanzarse. A pesar de ella es encomiable tratar de recordar el impacto íntimo que los reveses económicos tienen en las personas, el escenario de pequeñas tragedias más allá de las cifras, las cuales pagan un precio, especialmente emocional, bien en forma de renuncia, abandono o fuga, bien en forma de alteración psicológica (de las que algunas veces no se regresa).

Dos películas también han incidido en este paisaje tras la debacle desde otro registro, el humor, aunque con tono distinto. Desde la ironía, *Selfie*<sup>15</sup> puede ser vista como una parábola, en estilo de falso documental, sobre Bosco, un joven de la clase alta madrileña que ha vivido al margen de toda incertidumbre arropado por la burbuja de su clase social. Es más, ni tan siquiera parece capaz de entender que es “eso de la crisis”. Pero un día la pompa estalla: su padre, una presencia siempre ausente, es un político del Partido Popular al que envían a prisión por corrupción. Sus bienes son confiscados por la Justicia. A partir de ahí todo el mundo de Bosco se desmorona. No encuentra ninguna

---

<sup>14</sup> Grupo de decisión formado por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo y el Fondo Monetario Internacional que impusieron en distintos países una política de austeridad basada en el incremento impositivo (vía IVA, IRPF, etc.) y la reducción drástica del gasto público, a cambio de seguir teniendo acceso al crédito comunitario.

<sup>15</sup> Como apuntalamos en la Introducción, aunque excede el marco temporal de esta investigación, creemos que, por su valía, es crucial incluirla ya que aborda los años de quiebra del bipartidismo y el auge de un nuevo partido, Podemos. Además de ser uno de los pocos filmes de ficción que aborda desde los jóvenes el tema de la corrupción política y económica en clara sintonía con la crisis de valores juveniles y el descrédito social que se dio en dos escenarios fundamentales: el político (como herramienta de articulación de soluciones colectivas) y el existencial (por la pérdida de fe en percepciones que se creían estables y seguras: el futuro, el trabajo para los hijos basado en la formación, el avance social generacional, etc.).

ayuda en su círculo de amigos y conocidos, incluida su novia y la familia de esta, pertenecientes a la misma clase, demostrando el egoísmo, la hipocresía y la falta de solidaridad propia de ese segmento social tan sólo preocupado por la acumulación de capital y el ascenso social vía las influencias y los tratos de favor, derivadas de la actividad política o empresarial. Sus relaciones afectivas se construyen desde tales premisas demostrando su endeblez ante los reveses de la fortuna. El joven no halla su lugar entre los que consideraba suyos, que le aíslan y excluyen. Por ello se traslada del extrarradio de clase alta, La Moraleja, al centro de Madrid, en el barrio de Lavapiés, en un viaje de evolución personal en el que no sabe con qué se encontrará. No es un pícaro empujado por la adversidad dispuesto a encontrar fortuna como sea, incluso saltándose la ley. Es un ingenuo que no conoce ni entiende el mundo real —es clasista, racista y xenófobo sin saberlo, simplemente porque creía que esa era la forma natural de ser, envuelto en su burbuja clasista—, por lo que todavía cree que su situación tendrá una solución inmediata auxiliado por la gente, que no podrá negarle su asistencia.

Paradójicamente es ayudado por sujetos que se mueven alrededor de Podemos —cuyos discursos le parecen perfectos al ex próspero joven venido a menos, probablemente porque no los entiende, simplemente se contagia de la ola de entusiasmo inicial que el nuevo partido suscitaba entre sus simpatizantes—. Es irónico que Macarena, la chica podemita que le guía sea ciega y le apoye por su buen corazón, metáfora de una formación con una visión limitada de la realidad, cuando no recortada por anteojeras doctrinarias, y que confiaba en la resolución inmediata de los problemas a base de voluntarismo buenista y *buen rollo*. Bosco trata de adaptarse en un mundo de individuos que en el fondo no son tan diferentes de él y su entorno original. Personas que condenan actitudes en otros pero que se las perdonan a sí mismos (como el caso de picaresca en que incurre su compañero de piso, eterno opositor de un temario que no prepara nunca, mantenido por sus padres, para dedicarse a los juegos de mesa con otros frikis similares). El protagonista trata de ser útil ayudando a discapacitados que desde sus minusvalías le enseñan su ignorancia y carencias. Cuando intenta retomar el contacto con su anterior círculo es nueva y definitivamente rechazado. Nadie le conoce ya. Su padre es una figura aún más ausente de la que nunca se habla. Su madre está perdida en temas esotéricos, fuera de toda realidad cotidiana. El Partido extiende un cordón sanitario, alrededor suyo, de silencios culpables y cinismo. A Bosco no le queda más remedio que reinventarse. Se unirá en ese aspecto a tantos jóvenes de su generación que deben sobrevivir alienados de toda referencia sociopolítica y seguridad previa. La película no es militante, no excusa ni condena. Ni tan siquiera tiene una moraleja, quizás porque no puede encontrarla. Cada cual debe extraer sus propias conclusiones sobre la clase política que ha pilotado el país durante la crisis y sobre las alternativas que se presentan para teóricamente solucionar todo lo que aquella destrozó, ignoró o marginó.

Y desde la sátira más despiadada surge *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012),<sup>16</sup> un relato de humor negro salvaje que perpetúa las tradiciones más extremas del sainete español, género consustancial a la historia del cine nacional,<sup>17</sup> desarrollado en la República, como forma de expresión jocosa sobre aspectos sociales a transformar, y tolerado bajo sospecha en el franquismo, que temía sus formas populares como base para expresar, desde lo doméstico, críticas y demandas. Sin lograrlo del todo aunque, por otro lado, una serie de cineastas supieron usar y desarrollar sus claves temáticas y estilísticas para visualizar aspectos condenables del Régimen hasta donde la censura de cada momento lo permitía. Destacó en particular Luis García Berlanga, especialmente en sus colaboraciones con el guionista Rafael Azcona,<sup>18</sup> quienes extendieron su acidez hasta los terrenos del esperpento. Un digno sucesor en tiempos más recientes ha sido Álex de la Iglesia.

Alfonso Sánchez cuenta, con buen ritmo e incorrección política, los avatares de dos canis<sup>19</sup> de poca monta de Sevilla, el Culebra y el Cabeza,<sup>20</sup> que planean asaltar un banco disfrazados de nazarenos, aprovechando que es Semana Santa, para marcharse a Brasil dejando atrás una situación empantanada por la precariedad, la ausencia de futuro, el desaliento y la resignación ante los trapicheos, enjuagues y maniobras de todo tipo por parte tanto de los explotadores, en complicidad con la autoridad, como de los explotados.<sup>21</sup> Su presentación, camino del banco, es un parloteo alocado y sincopado

---

<sup>16</sup> El filme se ha financiado mediante estrategias alternativas: así, por ejemplo, se alteraron los costes reales del equipo técnico en aras de que parte de su salario lo donaran voluntariamente a la producción de la película y además, se apeló al *crowdfunding*.

<sup>17</sup> Acerca de lo sainetesco en el cine ver: MORA DÍEZ, E., *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana: tradiciones y transiciones*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016.

<sup>18</sup> Azcona colaboraba con la codorniz, revista satírica de humor fundada en 1941, en constante lucha con los límites permisivos del gobierno, en la que se refugiaron muchos de los miembros de la llamada “otra Generación del 27”, autores de ideología liberal conservadora que apoyaron al bando franquista en la guerra pero que durante la posguerra comenzaron a distanciarse de un Régimen cada vez más caudillista, reaccionario y regresivo (por la imposición de la moral católica condenatoria y represiva). Estos aspectos fueron reflejados desde una visión irónica y paródica, rayana en el surrealismo, dando lugar a un humor disparatado y absurdo que, sin embargo, tuvo la virtud de molestar y ofender al Poder desde su misma irracionalidad paradójica.

<sup>19</sup> Canis es un término un tanto impreciso que define a chicos de clase baja, con poca cultura, que buscan vivir el presente sin pensar demasiado y sin tener interés en temas como la política, el trabajo, etc. Su equivalente femenino es choni. Se popularizó en la primera década del siglo XXI. Al principio estaba también relacionado con la pequeña delincuencia como modo de vida, pero tal definición ha sido superada para englobar a un colectivo amplio y heterogéneo del que es difícil encontrar características comunes más allá de su interés por la música discotequera, las fiestas, ligar y el ocio en general. A veces se les ha relacionado con los Ninis. Ver: “Canis (o flaites, ñeros, turros, nacos...) ¿Qué son?”, *Todas las tribus urbanas*, España, 2003-2018:

<https://todas-las-tribus-urbanas.blogspot.com/2015/06/canis.html>, (fecha de consulta: 07-III-2018).

<sup>20</sup> Estos dos personajes, El Cabeza y El Culebra, tienen como germen la trilogía de cortometrajes, *Una trilogía sevillana*, bajo la égida de Alfonso Sánchez, que lanzó a la fama a la productora Mundoficción, gracias a Internet. Los materiales, en clave humorística, exhiben sin pudor parte de la fauna humana sevillana a través de personajes típicos, tomando como punto de partida diferenciador las diferentes clases sociales, lo que marca la crítica socioeconómica y política que todos portan.

“Una trilogía sevillana”, *Mundoficción*: <http://mundoficcion.com/project/una-trilogia-sevillana/>, (fecha de consulta: 07-III-2018).

<sup>21</sup> Confiesa su director y guionista que “el guión se escribió en 2009, estaba inspirado en el corralito argentino más que en la situación de crisis que vivimos en España en estos momentos. Pero ahora está

que nos muestra desde un principio quiénes son, sus principios (o la falta de ellos) y sus intenciones, con frases rayando en la lucidez extrema como en la que afirman que ellos no pertenecen a la Generación Nini, sino a la Generación ¿pa' qué?, ¿para qué estudiar o esforzarse, si no sirve de nada? Mejor dar un golpe y salir corriendo.<sup>22</sup> Esta introducción, a modo de clarividente preludeo, no sólo sirve para presentar a los dos jóvenes protagonistas, sino para enarbolar una réplica ante la categoría peyorativa que ha acarreado el apelativo Nini entre la población, así como la crudeza, desde el humor negro y áspero, del sinsentido de luchar contra la sociedad cuando quienes la dirigen y la operan financieramente son siempre los vencedores. El lenguaje empleado da fe también de qué grupo social, más allá de lo generacional, protagoniza el asalto y el filme. Nuevamente los desposeídos, los Don nadie de la sociedad, que esta vez intentan burlar su sino como clase, revertir esa injusta partida ajedrecística donde siempre triunfan los poderosos, tesis fundamental de *Concursante* y que ancla visualmente de manera lírico-didáctica, ahora bajo la premisa que enarbola uno de los canis: “Ante el terrorismo financiero, expropiación bancaria”.

Una vez dentro del banco su plan se frustra por la aparición de un tercer individuo que lleva un cinturón de explosivos y amenaza con volarlo todo si no sale en televisión. A la manera de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) —alusión que coquetea con el paralelismo del encierro de la burguesía, como clase instalada en el estatismo histórico, en la representación buñueliana, y esta reescritura de los despojados de riquezas—, el tiempo parece detenerse —símil sobre el estancamiento de la economía española y las aspiraciones de sus ciudadanos— y una serie de personas se ven atrapadas en una situación de la que no saben cómo salir. La sucursal se convierte en un microcosmos que plasma diferentes arquetipos humanos de la crisis en una instantánea: entre ellos destacan el director del banco y el promotor inmobiliario, que encarnan la connivencia entre bancarios y constructores que fomentó una corrupción galopante; el desempleado que, al margen de su prestación estatal, intenta conseguir unos ingresos extras a través de chapuzas, que pretende cobrar, en una picaresca ampliamente aceptada, por lo que ni siquiera evita acudir sin el típico mono de trabajo que lo delata y con el que después deberá ir a sellar la cartilla del paro; la pareja que solicita una hipoteca sin pararse a pensar detenidamente en sus términos, aceptando riesgos quizás insalvables;<sup>23</sup> el empresario engañado y arruinado por la desidia de la Administración,

---

más vigente que nunca”. DÍAZ PÉREZ, I., “La película de la ‘generación ¿pa qué?’”, *El Mundo*; (Sevilla, 21-VI-2012): [http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/21/andalucia\\_sevilla/1340296034.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/21/andalucia_sevilla/1340296034.html), (fecha de consulta: 07-III-2018).

<sup>22</sup> Esta frase ha calado mucho en la percepción del filme, hasta el punto que artículos periodísticos y críticas cinematográficas hacen referencia a ella como una marca indeleble de la película y uno de sus mejores aciertos. Ver *Ibidem*. Nosotros la asumimos como parte de las nomenclaturas generacionales vinculadas a la crisis. Junto a los Ninis, Sisis, Peter Pan, *adultescents*, se encuentra esta nueva generación descreída y rompedora, a su manera, con el corsé socioeconómico y político impuesto, como autodefensa psicológica ante la incredulidad de un presente y sobre todo un futuro mejor.

<sup>23</sup> El novio, informático pero que debido a la crisis es reponedor del Carrefour, termina confesando que aún no está preparado para esas responsabilidades y no está dispuesto a asumir el compromiso monetario que iban a solicitar. Su personaje aúna dos aristas de los jóvenes dentro de la crisis española: por un lado los JASP devenidos Generación perdida, y por otro la presencia omnipresente del miedo al cambio que

la periodista que conecta desde el interior para que todo el mundo pueda ver lo que acontece en tiempo real —metáfora de unos medios de comunicación que en su esfuerzo mercantil de convertir cualquier suceso en un espectáculo, dentro de un carrusel continuo de novedades, degradan el significado de lo que muestran, trivializándolo y alienándolo de sus receptores, induciendo una percepción general de que al final nada es importante ni significativo, tan sólo una historia más cuya persistencia en la memoria es cada vez menor pues *the show must go on*—. Y en el exterior una policía proclive a soluciones represivas y un representante gubernamental sin capacidad empática alguna y con ningún deseo de establecer un diálogo mínimo. Un psicópata que solo puede ver los hechos en términos de poder. Y se descubrirá que también como oportunidad de enriquecimiento ilícito, encarnando una figura política que medró y prosperó al amparo de la ciega euforia de los años previos a la crisis reciente que dismanteló y dejó al aire muchas de estas tropelías criminales.

Los diálogos vivaces, y en ocasiones disparatados, donde todos los personajes se lanzan pullas y reproches entre ellos, sirven para desvelar críticas y verdades sobre las circunstancias del momento y las causas que llevaron a ellas, donde nadie ni nada queda a salvo. Hay rabia contenida, desengaño, irritación, deseo de reparación, pero también perplejidad, desánimo por significarse y actuar, y desconocimiento de cómo resolver el estancamiento (de hecho, cuando los rehenes son liberados sabemos que la mayoría continuarán con su vida anterior). Tan sólo el Cabeza y el Culebra tienen un plan: aprovechar el paso de una cofradía por delante del banco, cuyo recorrido no se puede alterar pues se considera poco menos que sagrado, para confundirse con los nazarenos de la misma y lograr así su objetivo inicial. El tratamiento de lo religioso, especialmente este conflicto del paso procesional, adquiere una significación no solo vinculante a lo sacro, sino ante todo como metáfora sociológica: en una muestra del peso inamovible de la tradición frente a cualquier intento de modernidad, símbolo de una sociedad suspendida en el tiempo, incapaz de evolucionar del todo y por lo tanto prisionera de viejas prácticas y malos hábitos que connotan la posibilidad de repetir los mismos errores y delitos una y otra vez.

Como colofón, al tratamiento de lo religioso en la nueva sociedad se añade una lectura osada pero visible: la religión ampara. Un símbolo que está en *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), bajo otros derroteros expresivos y alegóricos (la confección del paño de la Virgen), pero que comparte esa idea de la salvación a través de la fe. E igual de atrevida, aflora soterradamente la idea de la integración. En *El mundo es nuestro* el peso de la religión es menos cruel, pero no porta únicamente la carga lúdica que en apariencia exhibe. Aquí tampoco deja desamparada a sus “fieles”. Aunque estos sean devotos de un modo muy particular, que amalgama su credo católico a su doctrina terrenal de subsistencia, están protegidos por los sacrosantos paños. Ya no es el paño de la madre de Dios, pero aquí la vestimenta alcanza un perenne valor de salvaguarda:

---

implica la madurez, la aceptación de determinadas responsabilidades como casarse, ser padre, asumir una hipoteca, en clara actitud Peter Pan.

gracias a que van vestidos de nazarenos pueden desplazarse libremente sin llamar la atención por la ciudad hasta el banco en Triana y posteriormente salir ilesos de tamaña hazaña. El filme juega con la clásica dualidad del Bien y el Mal, descosiendo sus bordes y promiscuyéndolos; estrategia que está también en cada personaje encerrado en la sucursal bancaria y en algunos que intentan truncar el asalto como el jefe de la policía, en un acto que alude también a esa doble cara de la economía y de la sociedad.

*El mundo es nuestro* es, a su manera, una especie de pequeño 15M, una micro acampada de indignados. La Puerta del Sol se trasmuta en sucursal de banco. Madrid se traslada a Sevilla. Los jóvenes asaltantes representan la Generación ¿pa' qué?, y dicha filosofía los lleva a ser más operativos que aquellos que han sido designados, tras un estudio distanciado, como la generación de la utopía.<sup>24</sup> Hay de trasfondo una especie de lucha alternativa. Que también se da en *Justi&Cia*. Más que venganza, todos terminan actuando como mecanismo alternativo en la resolución de los problemas sociales que aquejan a sujetos tan desvalidos políticamente, económica y socialmente como ellos.

A diferencia de *Concursante*, el final compensatorio se realiza y lleva a sus últimas consecuencias, en coherencia con el atrevimiento temático que desprende todo este relato picaresco que subvierte en cierto modo, revertiéndolo, el propósito moralizante que tenía la narración picaresca clásica. El plano conclusivo los muestra en Brasil, disfrutando de sus playas, pero deja una interrogante respecto a su futuro: en el plano inicial los jóvenes protagonistas van en su motocicleta hacia la sucursal en un movimiento de derecha a izquierda de la pantalla, y en el final están sobre una moto náutica moviéndose de izquierda a derecha, lo que puede implicar tanto la visualización de cierre de un ciclo, como la insinuación inquietante de que, a pesar de todo, ambos terminarán regresando al lugar del que originalmente salieron, cual nuevos indios de estos tiempos o como sujetos derrotados que viven bajo el presentismo del dinero y la improvisación constante ante el futuro. Manteniendo la coherencia nihilista del relato, en el retrato salvaje e inmisericorde que despliega el filme, nadie se salva.

Este carismático dúo de asaltantes dista del conformado por Justino y Ramón, un ex minero y un jubilado, en *Justi&Cia*. Sin embargo, les une la sed de venganza, la necesidad de enrumbar sus vidas y dar un cambio sustancial a una realidad que se les presenta hosca e injusta. Pero lo que en aquella es ingeniosa construcción de una narración sobre casi todos los temas de la crisis en clave de desatino, en esta prima una moralina que lastra la acertada intencionalidad de crítica social del presente.

El justiciero social como héroe colectivo está visible en ambas propuestas. Si bien no es intencionado en *El mundo es nuestro*, pues inicialmente el par de amigos atracan por una motivación individual (aunque en apariencia justificada por el descalabro social y político) pero culminan apoyando y haciéndose eco de los malestares socioeconómicos de quienes comparten su encierro en el banco, por lo que se redimen,

<sup>24</sup> FEIXA, C. y NOFRE, J., #Generación indignada..., *op. cit.*



incluso en sus propias palabras, en pos de un servicio social. En este caso ayudar al empresario arruinado, que simula estar cubierto de explosivos que denotará si no se le oye, en aras de lograr su objetivo de denunciar su situación y encontrarle alguna solución. De hecho, dicho empresario recibe una suma cuantiosa sin remitente, pero el espectador asume que han sido los dos jóvenes asaltantes desde Brasil. El Culebra y El Cabela devienen reescritura lúdica de los héroes vengadores.

La figura del justiciero reaparece en *Justi&Cia*, ahora bajo la figura de un ex minero, que cansado de la situación imperante en el país, lacerado social y económicamente, opta por reinventarse, pero como defensor de la colectividad afectada. En dicho empeño se le une un jubilado que se suma a su causa. Ambos intentarán poner coto y vengarse de algunos de los que han malgastado, corrompido, depauperado al país, saliendo impunes. Entre ellos, un alcalde que robó 20 mil euros, un vividor que utilizó dinero público para juergas y prostitución, que se libró de la pena de cárcel merecida (gracias a la influencia de los poderosos).<sup>25</sup> El listado es interminable, como inabarcable es la verdadera mafia que se esconde tras el poder y que en un acto de justicia y honestidad intentan mermar. Sanear, desyerbar de maleza corrupta y deshonestas, resarcirse, que impere un poco más la igualdad o que al menos quienes no la fomenten paguen por ello. Este será su cometido.

El mismo sentido de justicia subyace en *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), intento de comedia salvaje donde un grupo de individuos, víctimas desquiciadas de la crisis, planean secuestrar al Presidente del Banco Central para exigirle un rebobinado imposible de la historia, una vuelta atrás a la situación previa al actual desastre general. Relato negro rodado en régimen de cooperativa, es una visión colérica, furiosa y trastornada, de una pérdida de valores que conllevaba la potencialidad de provocar una revolución social que nunca tuvo lugar. El guion, abrupto y fragmentado, narrado con ritmo trepidante, incide en la miseria y el feísmo, tanto de lo mostrado en pantalla como de la catadura de los personajes que se suponen cuerdos, con unos tonos saturados que recuerdan a la estética del cómic. Hay un despliegue de sangre y violencia que lo asocia directamente al absurdo y el gamberrismo visual, reforzando un humor vitriólico que a través de la elección consciente de la exageración, emite un mensaje libertario, hijo del esperpento llevado a sus últimas consecuencias, que denuncia sin ambigüedades el estado de shock en que nos han dejado los desmanes políticos y económicos recientes.

---

<sup>25</sup> El modo en que el director aragonés consiguió filmar su ópera prima, entronca con la situación de precariedad de sus protagonistas y con las típicas estrategias alternativas de financiación, filmación y exhibición de los materiales audiovisuales en estos tiempos de crisis. Para *Justi&Cia* su situación de desempleado en paro que aún puede y debe aportar algo a la sociedad (como mismo uno de sus vengadores) fue decisiva. La productora audiovisual en la que trabajaba despidió a la plantilla. Decidió entonces capitalizar su paro. De esta forma Estaregui vivió en carne propia la naturaleza de los sujetos precarizados que retrata, cansados de lidiar con una realidad que lo desborda y golpea. En este sentido, el personaje Justino, y el propio filme, se nos antoja alter ego suyo, cual síndrome de Walter Mitty, esta vez canalizado y concretado desde el relato ficcional, pero no por ello menos potente y que apela a ciertos anhelos colectivos de saneamiento y venganza.

Son todos ellos “héroes de abajo”, de a pie, solidarizados con su clase, conscientes de ser sujetos precarizados, desencantados con el presente y el porvenir, y concededores de la inoperancia de la situación actual. Al subgénero de cine de justicieros, anclado aquí también al de *buddy movie*, se le suma ahora el *road movie*, en un viaje donde el hundimiento económico, político y de valores que colapsaron al país implica alguna consecuencia real desde otras interpretaciones de la Ley. Ejemplos de una comedia negra que ante todo funge como “manifiesto social y activista, un grito entretenidísimo de protesta y un puñetazo en la mesa a esta España de hoy”.<sup>26</sup> Al modo de Batman, Spiderman, Superman,<sup>27</sup> o bien como si fuesen “los Charles Bronson de este país”,<sup>28</sup> devienen representación de una colectividad hastiada de creer en un cambio que no llega mientras ve cómo frente a sí se descolcha, se desinfla, se esfuma (como el humo de los carísimos habanos que fumaba el alcalde corrupto en *Justi&Cia*), un proyecto de país donde la justicia se parece cada día más una empresa o una gran compañía, como denuncia el título, irónico, y certero y a los que le intentan hacer frente estos nuevos reparadores de equidad.

Sobre individuos víctimas de la crisis que se toman la justicia con afán de desagravio, pero desde el drama, versa también *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015), filme atípico, pues pone su lente en los que produjeron el desastre financiero, no en los que lo padecieron. El relato se centra en un ejecutivo bancario atrapado en su coche, y condenado a moverse sin parar por la ciudad de A Coruña, por alguien que ha colocado una bomba en los bajos del mismo y le pide dinero para liberarle de la amenaza. Es una venganza por una mala práctica bancaria. El enclaustramiento del conductor funciona como reflejo del que debieron sentir los damnificados por unas circunstancias de las que no fueron responsables en todo o en parte, angustiados por apremios judiciales de desalojos o embargos, coléricos e impotentes, desesperados y empujados a buscar soluciones extremas. Un gran ritmo de montaje y planificación, especialmente encauzada por las miradas y puntos de vista, el juego entre el exterior y el interior del coche, y el mismo espacio cerrado del vehículo, ratonera sin salida, sobresalen en un filme que logra que el espectador no olvide cuales fueron las relaciones de poder, y las responsabilidades, que permitieron el levantamiento de un entramado piramidal que al final fue una gran estafa para mucha gente corriente.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ, F., “Justi&Cia. Para aquellos que se niegan a rendirse”, *Fotogramas*, (22-IX-2014), <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a2275529/justi-cia-2275529/#critFG>, (fecha de consulta: 07-III-2018).

<sup>27</sup> Como apuntábamos en la Introducción, varias investigaciones académicas se han acercado al cine de superhéroes como metáfora o explicitación de la crisis norteamericana, ya sean las clásicas o sobretudo la más reciente, 2008, que acarrió tras sí una estela en otros países y economías. Ver: ÁLVAREZ GÓMEZ, R., *Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan...*, *op. cit.*; SÁNCHEZ LÓPEZ, P., *Cine y política. Un aproximación histórico-crítica al universo cinematográfico Marvel...*, *op. cit.* y HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas...*, *op. cit.*

<sup>28</sup> OCAÑA, J., “El pueblo se rebela”, *El País*, (Madrid, 06-VI-2014): [https://elpais.com/cultura/2014/11/06/actualidad/1415299260\\_868257.html](https://elpais.com/cultura/2014/11/06/actualidad/1415299260_868257.html), (fecha de consulta: 07-III-2018).

### 3.2. Retratos de la vivienda en el cine de la crisis

Y es indecente, es indecente,  
gente sin casa, casas sin gente.

(Silvia Pérez Cruz, *No hay tanto pan*)

La problemática generada alrededor de la vivienda fue uno de los aspectos negativos más rápidamente percibidos como consecuencia de la debacle acelerada tras el estallido de la crisis, tanto por la visibilización de una ingente cantidad de bloques de pisos y adosados paralizados a medio construir, en pueblos y extrarradios urbanos, como por el drama del desahucio que fue cobrando protagonismo social paulatinamente. España vivió una depresión financiera que dejó a miles de ciudadanos sin empleo, sin hogares y sin sueños de futuro, creada por la euforia previa, fruto, entre varios motivos, del auge monetario del sector de la construcción que conllevó a una asilvestrada especulación inmobiliaria. Para paliarla la Unión Europea exigió la reducción de gasto público con un corte drástico en servicios y ayudas sociales para los más necesitados, mientras, en paralelo, se inyectaban miles de millones de euros a la Banca, otro de los grandes responsables de la creación del paisaje previo a la crisis, para garantizar su solvencia.

No era un problema nuevo. Se había venido arrastrando en España desde el final de la Guerra Civil, especialmente en el sector de la vivienda modesta. La devastación de la guerra, principalmente en las ciudades que habían sido bombardeadas, provocó una escasez de habitabilidad que agudizó conflictos personales y familiares, y propició la caída en actitudes antisociales de parte de la población más joven o más desesperada. “El problema de las viviendas para obreros era pavoroso. Familias enteras se hacinaban en covachas insalubres. Los que no encontraban vivienda recurrían a alojarse en cuevas, a construirse chabolas”.<sup>29</sup> Tal carencia provocó una primera crisis especulativa ligada al precio de los alquileres, que se dispararon. En los años 50 el acceso a la vivienda era el problema que más inquietaba a los ciudadanos, especialmente de las grandes ciudades, como bien intentó reflejar el cine del momento a pesar de la censura. La dificultad se agravó además por el cada vez mayor éxodo rural producto del abandono del campo para intentar mejorar las condiciones de vida en la ciudad, con su promesa de la posibilidad de un empleo en la industria o en los servicios, aunque el precio inicial fuera resignarse a vivir en infraviviendas con la confianza de que, trabajando duro, esa situación se superaría en algún momento.

La búsqueda de una solución por parte del gobierno propició la aparición de un nuevo elemento con una importancia creciente, el promotor inmobiliario (que podía ser o no también el constructor), comprador del terreno donde se edificarían las casas. La inflación de la posguerra hizo que muchos detentadores de capital decidieran invertir en

---

<sup>29</sup> ABELLÁ, R., *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de hoy, 1996, p. 154.

suelo, sabiendo además que la demanda estaba asegurada. “Hacia 1943 había ya, y sólo en Madrid, cincuenta mil parejas a la espera de piso”.<sup>30</sup> El negocio se estableció en la venta cobrando por adelantado una entrada sobre plano y el resto a la entrega de llaves —como la mayoría de los propietarios no tenían esa cantidad conjunta, los bancos encontraron un nuevo filón, el crédito inmobiliario o hipoteca, pagado a plazos, las populares *Letras*—. También promovió una corrupción que se haría endémica pues ante la dificultad y lo farragoso de los permisos administrativos, especialmente las licencias de construcción y ocupación, se fue normalizando el pago de cantidades bajo mano, o dinero negro, a funcionarios, para comprar voluntades y agilizar ciertos procesos o favorecer la recalificación de terrenos para su posterior explotación inmobiliaria. El tardofranquismo agudizó esas dinámicas con su política urbanística favoreciendo la industria turística. En la medida en que los constructores aumentaban su estatus económico, o en que las grandes familias decidían intervenir en el negocio, el sector, en su nivel social más alto, fue adquiriendo cierta inmunidad frente a la justicia que hacía muy difícil actuar contra él, aunque ciertos aspectos fueran a veces especialmente punibles, como el referente a la calidad final de los materiales usados en la edificación —que ocasionalmente provocaron escándalos imposibles de tapar, especialmente en el caso de edificios colapsados—.<sup>31</sup> Circunstancialmente el Régimen decidía actuar con un efecto moralizador y ejemplar,<sup>32</sup> pero lo cierto es que las grandes compañías constructoras que surgieron o crecieron a la sombra del mismo no tuvieron significativos problemas o intromisiones en sus actividades, de tal forma que alcanzaron un poder de influencia, más o menos manifiesto, que se extendió a la muerte del Dictador y se mantiene hasta hoy en día. La crisis reciente hizo que algunas quebraran, especialmente las de pequeño y mediano tamaño, pero otras se han mantenido y continúan haciendo negocios, también en parte por la decisión acertada de expandirse internacionalmente, desarrollo en el que cuentan generalmente con apoyo institucional.

El cine español ha reflejado este campo mayormente desde el retrato microeconómico, centrándose en la vida del ciudadano común y como esta era afectada y condicionada por las circunstancias de la construcción en su época. Los comentarios críticos sobre el problema habitacional surgen a principios de los 50. José Antonio Nieves Conde, en *Surcos* (1951), filme que molestó sobremanera al gobierno por varios motivos, entre ellos también por su imagen de la ciudad, muestra el hacinamiento y pérdida de calidad de vida de sus protagonistas en la corrala madrileña en la que tienen que vivir tras venir a Madrid desde su pueblo. En *Esa pareja feliz* (1951), el dúo Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, ambos recién licenciados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), muestran, en clave de comedia más o menos amable, los problemas diarios de una pareja recién casada, entre los que tiene gran importancia el alquiler, no ya de un piso, sino de la habitación que realquilan

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Muy notorio, por su repercusión mediática posterior, fue el caso de Jesús Gil y Gil, condenado a causa de un derrumbe, con consecuencia de muerte, en la urbanización Los Ángeles de San Rafael de la que era promotor y constructor.

<sup>32</sup> Como en el caso SOFICO, quebrado en 1974.

dentro de uno segmentado para este menester. Nieves Conde retomaría el tema, ya con una intención más directa y acusatoria, con *El inquilino* (1957), historia del desahucio de una pareja y sus hijos, por el derribo del edificio en que viven tras haber sido vendido fraudulentamente, que le permite descargar su decepción y frustración con el Régimen por el que luchó en la Guerra Civil como falangista voluntario. El director expresa, de forma clara, sin tibiezas ni disimulos, su malestar contra la injusticia y la hipocresía oficial que reconoce la vivienda como un derecho de los españoles pero después no ejerce políticas efectivas que posibiliten el disfrute de tal derecho. Al contrario, la imposibilidad de acceso a una casa se da por una mezcla de especulación consentida, que encarece el bien deseado a su voluntad, inutilidad ministerial y burocracia desquiciante. En ese contexto, la desesperación de los protagonistas para retrasar las obras y encontrar otro lugar adquiere tintes kafkianos, sumergiéndose en un entorno laberíntico del que parece imposible salir. El padre deambula aturdido entre bloques de pisos recién construidos, ofrecidos tentadoramente en carteles, sabiendo que no puede acceder a ellos. Es la burla de un sistema que brinda promesas de futuro a multitudes que tan solo puede mirarlas y callar con su frustración interna a cuestras. Nieves Conde no solo refleja esto sino que denuncia la mala calidad con que muchos de los edificios están levantados, a través de un agente de ventas que trata de ‘colarle’ al protagonista un discurso cínico mientras las cosas que va señalando demuestran su pobre condición. En esta pesadilla, el protagonista, un Don nadie español más, y su mujer, se esfuerzan en preservar el cariño, la moral y la dignidad. Igual que la película, mantienen un tono de humor corrosivo, a veces disparatado, de diálogos mordaces, sin caer en la amargura satírica. Este retrato del deseo imposible, presente también en otras películas de la época, se suaviza en el convencimiento de que los problemas solo podrían ser resueltos desde la ayuda de sujetos de buena fe, no desde las instituciones y el poder. De hecho, la pareja no encuentra más apoyo que el de la brigada de demolición que se esfuerza por retrasar su tarea lo más posible para que así tenga tiempo para encontrar una alternativa, lo que no ocurre. Esta semblanza de solidaridad obrera, entre desposeídos, también ocasionó los previsibles choques con la censura, enemiga de cualquier connotación con los valores de la República. Por ello, aparte de una serie de cortes, el final, desalentador y desesperanzado (la familia queda en la calle con sus muebles) fue censurado y sustituido por uno cínicamente feliz (un milagro de última hora permite que la familia encuentre un nuevo hogar en una urbanización de reciente construcción).

Fernando Fernán Gómez, protagonista de *Esa pareja feliz* y *El inquilino*, también mencionó el tema en su película *La vida por delante* (1958). Comedia de gran ritmo y diálogos ágiles, mordaces en ocasiones, aunque el guion sea muy contenido en cuanto a referencias sociopolíticas, de obvias influencias norteamericanas en los encuadres y movimientos de cámara, sobre unos recién casados en busca de trabajo para comprarse el ansiado piso que constituya su futuro hogar. Un tono amable enmascara una visión ácida de la realidad española, paisaje de construcciones y descampados donde la gente se busca la vida esforzadamente, incluidos los pequeños delincuentes a los que defiende el protagonista abogado, narrado desde varios puntos de vista y con un montaje donde

destaca el uso del *flashback* y la rotura de la cuarta pared (el actor dialoga con los espectadores), constituyendo todo un toque de modernidad estilístico en el panorama cinematográfico del momento en el país.

Un año más tarde, 1959, Marco Ferreri retoma la visión y el tono de *El inquilino*, para rodar *El pisito*, con guion conjunto con Rafael Azcona, garantía de humor negro sin concesiones. Nuevamente asistimos a las desventuras de una pareja que tras doce años de novios siguen sin poder casarse porque no encuentran un lugar propio. Para resolver la situación sólo se les ocurre que él, realquilado, se case con su casera, una anciana bondadosa muy mayor, para así heredar sus derechos de inquilina cuando fallezca. El problema es que la buena señora parece no morir nunca para desesperación de la novia, una persona a quien las circunstancias terminan convirtiendo en una mujer amargada y despiadada que vuelca en su pareja toda su frustración y hastío. Aunque consigan el fruto de su larga espera no hay final feliz para unas personas que sienten que han perdido lo mejor de su vida atrapados en la realidad triste y gris de su época y, con ello, las ganas de disfrutarla. El problema persistía en 1963 cuando Berlanga rueda *El verdugo*, comedia negra que encubre un drama terrible, narrado desde un costumbrismo neorrealista y afable, sobre un pobre hombre, nuevamente víctima de las circunstancias, que debe aceptar el oficio de su suegro, verdugo, para poder mantener el piso de protección oficial al que tiene derecho como parte de su trabajo. Las circunstancias de la precariedad de acceso a la vivienda marcaron las generaciones posteriores a la Guerra Civil hasta nuestros días.<sup>33</sup>

Aunque el crecimiento económico de los 60, que palió en parte la carencia habitacional, con su proliferación de planes, desarrollos, urbanizaciones, etc., opacó la presencia de esta realidad en las producciones españolas, más centradas en otras temáticas, autorales o de género, nunca desapareció del todo, reapareciendo con fuerza a finales del siglo XX, al amparo de la nueva bonanza que el país atravesaba. La entrada en España en la Unión Europea supuso también la entrada en el sistema financiero global, implementándose recetas neoliberales, y la llegada de capitales europeos. Ello supuso un auge económico a partir de 1985 donde la expansión económica se activó por una mezcla de intereses muy bajos, que potenció la demanda de crédito tanto de los particulares como de las promotoras, el momento al alza del ciclo inmobiliario español y las regulaciones públicas que pecaron de escaso celo vigilante ante tal crecimiento, debido a una mezcla de filosofía liberal, “dejar hacer”, y al impacto electoral positivo que tenían las cifras macroeconómicas: el PIB aumentó a una tasa igual o mayor al 3,5% entre 1992 y 2007, la Banca Hipotecaria creció más de un 27% entre 2000 y 2004, la construcción creó más de 2,3 millones de empleos,<sup>34</sup> asociados a que el número de

---

<sup>33</sup> Es significativo que *El verdugo* y *El pisito* han sido recientemente llevadas al teatro como muestra de la actualidad de lo que denuncian. *El verdugo*, por Bernardo Sánchez Salas (2000, Premio Max de Teatro a la mejor adaptación —la obra se ha seguido representado hasta 2017, por ahora—), y *El pisito* por Pedro Olea (2009 y 2011).

<sup>34</sup> BELLOD REDONDO, J. F., “Crecimiento y especulación inmobiliaria en la economía española”, *Principios*, 8, 2007, pp. 59-82.

viviendas en construcción casi se cuadruplicó pasando de 221 mil en 1995 a casi 800 mil en 2007 (en parte también por el impacto de la llegada de la ola inmigrante de los años 90 y posteriores). En paralelo el precio de la vivienda creció en un 183% entre 1996 y 2006.<sup>35</sup> La compra de vivienda se convirtió en una especulación rentable que generaba plusvalías a corto plazo. El Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) advirtió sobre una “clara sobrevaloración de la vivienda al final de 2002, de un 20%, que no estaba justificada por la evolución de los factores fundamentales de la economía (...)”.<sup>36</sup> La inflación provocó que el porcentaje del salario para pagar la hipoteca fuera del 40% en 2006, lo que puso a muchos hogares en riesgo, peligro que se confirmó en 2007 cuando comenzaron a elevarse las tasas de interés, y con ello dicho porcentaje y, consecuentemente, la posibilidad de impagos y pérdida de los hogares.

En 1993, Bigas Luna rueda *Huevos de oro*, dejándonos el retrato de un arquetipo que se consolida en esos años, el pequeño constructor, en principio, hecho a sí mismo, personaje amoral y ambicioso, especulador y corrupto, con un desmedido afán de triunfar, equivalente a ganar dinero e influencia entre las esferas que deciden y aprueban los negocios, mostrando una actitud de macho triunfador, exhibicionista y prepotente. El protagonista quiere construir su gran rascacielos en la meca del turismo nacional, Benidorm, símbolo fálico de su conquista de la cumbre social pero también de su miseria emocional, pues para lograrlo hará lo que sea, sin barrera legal alguna. Aunque el guion adolece de irregularidad y de excesos tragicómicos, no deja de ser una fotografía necesaria de un momento de sueños excesivos que se tornaron en pesadillas, y de una forma de hacer las cosas que, fuera de todo control y ética, terminaron por despeñarse y arrastrar a buena parte de la sociedad al fondo de un desastre del que quizás algunos no salgan nunca. En este ecosistema, de codicia sin límites y enriquecimiento rápido, se afirmó una peligrosa convicción sobre el triunfador según la cual el modelo a seguir era quien sabía aprovechar la oportunidad, sin más cortapisas, y el que no, era un *pringao*, alguien a quien se le podía engañar con facilidad. El tono de celebración general pivotó en una percepción lúdica sobre el esfuerzo y sus beneficios. “El lenguaje de nuestro tiempo en España es sin duda el del dinero, o mejor dicho, el de la falta de dinero.”<sup>37</sup> Las transformaciones en los modos de vida que este modelo estaba provocando fueron recogidas de forma certera en documentales como *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), género cinematográfico que excede los propósitos de esta investigación.

Un título de ficción que anticipó el caldo de cultivo que llevó la situación habitacional a su detonación ensordecedora fue *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), un sólido *thriller* alrededor de la especulación inmobiliaria, centrado en un personaje anodino, un español más, director de una sucursal bancaria de la Costa del Sol, a quien un hecho accidental le permite descubrir la causa de una tragedia que cambió su vida, la

---

<sup>35</sup> BERTOLÍN MORA, J., *La burbuja inmobiliaria española: causas y consecuencias*, Tesis de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Catalunya, 2014.

<sup>36</sup> CAMPOS ECHEVERRÍA, J. L., *La burbuja inmobiliaria española*, Madrid, Marcial Pons, 2008, p. 118.

<sup>37</sup> BENET, V. J., *El cine español...*, *op. cit.*, p. 430.

muerte de su hija en un incendio. A partir de aquí se inicia un relato de venganza, construido a base de elipsis —que pueden ocasionar en un principio una cierta sensación de dispersión para ir luego encajando sus piezas como en un preciso mecanismo de relojería—, para plasmar un retrato feroz de unos años oscuros donde la complicidad criminal entre delincuentes, políticos, fuerzas de seguridad y medios de comunicación, creó un ecosistema inmoral que despreció los derechos más elementales de los ciudadanos, abandonándolos en el desamparo jurídico y existencial más cruel e inmisericorde. Este espacio enfangado está paradójicamente expuesto bajo una fotografía que muestra una luminosidad propia de la zona, que contrasta con una trama cada vez más turbia y tenebrosa, donde somos testigos de la transformación del gris antihéroe, en su descenso al infierno, en un ser duro, maquiavélico y desalmado, espejo de los sujetos que propiciaron un estado de cosas donde tuvo cabida, y amparo, el entorno delictivo. Todo ello sustentado en la compacta interpretación de sus dos protagonistas que conforman un baile de miradas y silencios en unos cuerpos hieráticos que dejan translucir la tormenta emocional interior, trasunto de la que han tenido que vivir tantos otros conciudadanos rehenes de unas prácticas y estrategias de enriquecimiento donde el ser humano fue menos que nada.

A medida que se acercaba el momento del estallido, algunas películas ya adelantaban situaciones que se convertirían en comunes. En *Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006) la familia de la protagonista vive inmersa en una cotidianidad estancada y de gran precariedad: su padre está en paro y tienen una amenaza pendiente de desahucio. Esta fragilidad cotidiana, basada en el desempleo y el desahucio, deviene aviso premonitorio de lo que estaba llegando a la existencia de un gran grupo de personas para alterarla dramáticamente. Pero esto todavía se veía como algo excepcional, más ligado a la pérdida de trabajo (que podía resolverse con un poco de suerte pues el sistema era todavía capaz de crear empleo, aunque fuera temporal y estacionario) que a los propios pilares podridos de la estructura financiera levantada fuera de toda vigilancia y sensatez. Una vez inmersos en el paisaje dantesco que quedó tras el derrumbe de la misma, fueron apareciendo títulos que se preguntaban qué había pasado y porqué. *Cinco metros cuadrados* relata el periplo de una pareja en busca de su piso que recuerda poderosamente a los ya reseñados de temática similar a finales de los 50 y principios de los 60. Es desalentador que 50 años más tarde, y habiendo entrado en una democracia que supuestamente iba a proteger y desarrollar mejor los derechos básicos, los ciudadanos comunes encararan el mismo tipo de conflictos y decepciones a la hora de realizar su anhelo de poseer casa propia. En la película el sueño deviene pesadilla. Los protagonistas, como tanto otros, son víctimas inermes de la codicia de una constructora que edifica, a sabiendas, sobre una zona protegida por su valor medioambiental. Esta decisión se produce por la mezcla de la actitud de los españoles respecto a la compra de vivienda, las estrategias publicitarias engañosas, y de marketing, de los promotores para embaucarles, abusando de tales aspiraciones, y el papel cómplice de autonomías y ayuntamientos para enriquecerse (a nivel institucional



y personal).<sup>38</sup> El impulso de adquirir un hogar se torna así irresistible. En el país la tasa de propiedad creció del 63% en 1970 al 78% en 1990, y al 86% en 2006.<sup>39</sup> “En España, la compra de vivienda es un objetivo y una realización personal (...) se presenta como un acto de madurez, responsabilidad y éxito personal”.<sup>40</sup> El problema se agudiza porque este modelo, frente al del alquiler mayoritario, más común en otros países europeos, “promueve el comportamiento cíclico del sector que se manifiesta a través de burbujas y colapsos financieros”.<sup>41</sup> Pese a todo, el país acostumbra a experimentar una recurrente pérdida de memoria, pues las parejas siguen creyendo y comprando la falaz idea de que no solo adquieren un piso sino un estilo de vida, una fantasía proyectada al futuro sin garantía de que tal espacio deje de ser un refugio para convertirse en un pozo sin fondo aparente que amenace e impida la realización de sus deseos.

Pequeño drama, con algunos golpes de humor, sustentando en el trabajo de sus intérpretes, que revela la tragedia cotidiana detrás de estas pérdidas que parece no importar a quienes deben velar por ello. La pareja ve cómo poco a poco se desvanecen todas sus ilusiones, y en paralelo asistimos a la transformación del carácter de un hombre bueno y pacífico —al que la acumulación de circunstancias adversas le desborda hasta empujarle a una situación sin salida— en un ser taciturno, endurecido y oscuro que decide tomarse la justicia por su mano. Un final ambiguo, de supuesta redención, ilustra lo que ha venido siendo la resolución de esta calamidad histórica donde tantos de sus culpables (promotores, banqueros, políticos, etc.) han logrado salir ilesos sin rendir cuenta alguna ante la Justicia.

Con un trasfondo similar, pero contada desde dentro, en este caso desde el punto de vista de los que construían, aparece *Los fenómenos*, que también aporta la novedad del protagonismo femenino dentro de un conjunto de títulos donde predomina la visión masculina. Con un tono cercano al documental, que busca el naturalismo de la ambientación, donde imperan los tonos fríos, en un paisaje de brumas y lluvia (ambientada mayormente en una región gallega, lo que posibilita un clima que ejerce de fondo premonitorio para dialogar simbólicamente con los momentos previos del *boom* de la burbuja y su avizorado estallido), pero sin renunciar al humor, nos narra cómo su protagonista, Neneta, una mujer en situación de paro de larga duración, entra en una cuadrilla de albañiles como peón. El grupo es una galería de comportamientos y actitudes ante los tiempos y los cambios que provocan. Por ejemplo, está el joven que abandona sus estudios de secundaria para ganar mucho dinero rápido. Como él desertaron miles. Estos muchachos, cuando se quedaron sin trabajo, comprobaron que la falta de formación actuaba en su contra y les cerraba toda posibilidad de una rápida

---

<sup>38</sup> KOO, P., “Crisis económica y burbuja inmobiliaria en *Cinco metros cuadrados* y *Casas vacías, las nuevas ruinas*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis...*, op. cit., pp. 179-195, espec. p. 185.

<sup>39</sup> NAREDO, J. M., “El modelo inmobiliario español y sus consecuencias”, *Boletín CF+S*, 44, VI, 2010: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n44/ajnar.html>, (fecha de consulta: 19-III-2018).

<sup>40</sup> CAMPOS ECHEVERRÍA, J. L., *La burbuja inmobiliaria española...*, op. cit., p. 125.

<sup>41</sup> NAREDO, J. M., “El modelo inmobiliario español...”, op. cit.

solución a su nueva circunstancia. Algunos regresaron a la escuela, otros emigraron, o lo intentaron (pues nuevamente la carencia de educación les forzaba a regresar a España) y otros simplemente vegetaron a la espera de un cambio de fortuna. La hostilidad y el rechazo inicial de este submundo casi exclusivamente varonil, le sirven a Neneta de estímulo y acicate para afianzar su posición y prosperar dentro de su área laboral.<sup>42</sup> Tal ascenso, dentro del *boom* edificativo, es frenado por su pinchazo con el resultado de vuelta la casilla inicial. No deja de haber un intento metafórico sobre un país que ascendió rápidamente, de forma un tanto ebria, para regresar del golpe al suelo, conmocionada y aturdida por la experiencia de la que no queda claro si se recuperará ni cuánto tiempo le llevará hacerlo.

Más amable, pero punzando nuevamente en la problemática de las parejas jóvenes para encontrar un espacio propio, es *Pikadero* (Ben Sharrock, 2015), sobre unos enamorados que no pueden encontrar un lugar para disfrutar de un poco de intimidad. Comedia ligera con un tempo adecuado y unos diálogos expresivos, repasa los deseos y temores de la generación criada en el *boom* que entró en la madurez ya en la crisis: la precariedad laboral, la acumulación, y posible inutilidad, de formación académica, la posibilidad de emigrar, etc., dentro de un estado anímico desencantado y desconcertado, aunque todavía con un mínimo impulso de lucha. En otro tono, y sin ninguna concesión o complacencia, Juan Miguel del Castillo rueda en ese mismo año su ópera prima *Techo y comida*, la imparable caída en picado hacia la pobreza absoluta de una mujer soltera, Rocío, con un hijo que lucha por mantener un mínimo de dignidad de vida para ambos.<sup>43</sup> Atosigada por su casero, en riesgo inminente de ser expulsada de su piso de alquiler, que no paga desde hace meses, Rocío busca la manera de conseguir dinero para poder alargar su situación. Cualquier trabajo o ayuda le vale, pero estos son excesivamente efímeros, como la posibilidad de promocionar la venta y compra de oro en las calles o no llegan, como la ayuda gubernamental que no acaba de cuajar. El director prepondera dos espacios altamente significativos. Por un lado, el apartamento al que la joven madre se aferra, pese a que paulatinamente es sustraído de las condiciones mínimas de buen funcionamiento, como el corte de luz y de gas, y a la orden de desalojo. Por otro, el descampado,<sup>44</sup> donde priman los desechos dejados por los vecinos. De potente fuerza visual y dramática, allí Rocío rebusca disímiles objetos y comida que le ayuden a la subsistencia, sobre todo para su hijo. La comida, a partir de la iteración en su carencia, coadyuva a la intensificación de la fatalidad de esta familia monomarental abandonada a su suerte que solo necesita proteger sus dos más primarias

<sup>42</sup> El filme comparte idea argumental con otros similares enfocados en el empoderamiento femenino como la norteamericana *North Country* (*Tierra de hombres*, 2005), protagonizada por Charlize Theron y dirigida por la cineasta Niki Caro.

<sup>43</sup> El guión de *Techo y comida* tiene su origen en el 2012, año en el que sitúa la historia, cuando su director reconoció a una antigua vecina suya en un reportaje televisivo sobre la crisis. La mujer, que vivía sola con sus dos hijos, estaba en situación extrema, al borde del desahucio, y carente de toda ayuda (tanto familiar como administrativa). Este fue el motor impulsor, al que posteriormente se le sumó una profunda investigación sobre casos reales y los procesos judiciales de los denominados “desahucios exprés”.

<sup>44</sup> El descampado, como espacio simbólico, la relaciona con títulos como *Barrio*, *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *Arena en los bolsillos* (César Martínez Herrada, 2006), etc., que también retratan las situaciones duras de este sector ciudadano.

necesidades: un techo y algo para comer. Las galletas dulces encontradas en la basura, reservadas para el pequeño mientras ella cada día se debilita, y el propio acto de bucear con la mirada en la basura, dotan al suburbio popular de un matiz aún más lacerante y de diferenciación clasista. Dígase, cómo dentro de las zonas obreras hay situaciones de pobreza y exclusión social agravadas y poco visibilizadas. Si en el cine español que narra la crisis, se apuntala la corrupción, la inestabilidad y el abandono mediante la insistencia visual de los escombros de la construcción, los edificios a medio terminar, los pisos vacíos, aquí, a través de esta zona de migajas sobrantes, se potencia la idea de la descomposición y putrefacción social. No este el sueño de una pareja joven con vivir solos, como las que hemos abordado, o la quimera de los enamorados de *Hermosa juventud* que anhelan, a lo grande, una casa en la playa cuando el novio sea rico, mientras soportan vivir cada uno con sus precarias familias, sino que aquí el drama habitacional porta una urgencia insoslayable. Y en ello es tan relevante el espacio interno como el exterior, los alrededores de la vivienda.

La cinta se sustenta en la premiada interpretación naturalista de su actriz principal, Natalia de Molina, encarnando un personaje que debe llevar en silencio su drama, expresado en su rostro deslucido y en su cuerpo vencido, en contraste con la indiferencia coral, cuando no desdén, de la mayoría de sus paisanos —brutalmente señalado en el plano en el que al fondo unos aficionados celebran con gran algazara el gol triunfal de la Selección española de fútbol en la Eurocopa mientras madre e hijo lloran su desgracia en primer plano, solos, alejados de todos y que se potencia con una iluminación fuerte de tonos rojos como el uniforme del equipo—. <sup>45</sup> Nuevamente el fútbol aparece como elemento alienante y escapista, como es mostrado en *Hermosa juventud* y discutido en *Magical Girl*. Un motivo, no importa cuán pueril, de expresar un orgullo del ser nacional (exteriorizada en la cantinela “soy español, español, español”, tras el triunfo en el Mundial de Fútbol de 2010), dentro de la vergüenza sufrida por el colapso y el fracaso socioeconómico que supuso la crisis, donde se impuso la sensación de que una vez más el país había perdido una oportunidad de modernización y había retrocedido en la evolución histórica frente a las naciones de su entorno inmediato. <sup>46</sup>

Junto al fútbol, el filme aguijonea sutilmente en otro de los temas, la religión. Si *El Cabeza* y *El Culebra* pudieron escapar protegidos por la procesión religiosa, en pleno barrio de Triana, en *El mundo es nuestro*, y el bordado del manto sacro de la Virgen

---

<sup>45</sup> La coincidencia de la celebración popular futbolera en la calle con el inminente desahucio al que se enfrentan Rocío y su hijo, posibilita por un lado un anclaje temporal preciso del suceso (01 de julio de 2012), pero por otro, y sobre todo, discursar sobre características de la idiosincrasia española. Expulsión del hogar y fútbol se funden en una potente imagen donde todos comparten y se sienten próximos debido a la euforia deportiva, mientras la hermandad en temas tan críticos como este queda cuestionada.

Es significativo que una de las pocas alegrías del niño sea el regalo que le da su vecina: una camiseta de fútbol. El personaje de la vecina es la cara amable de quienes ayudan a otros en situación de pobreza, pero siempre desde un impulso solidario personal.

<sup>46</sup> Ofensivamente reflejado en el acrónimo PIGS aplicado a cuatro países (Portugal, Italia, Grecia y España) con un fuerte problema en su balanza de pagos por lo que se planteó su rescate por la Unión Europea.

ayudaba al mantenimiento de la buena imagen y comportamiento del sastre granadino de *Canibal*, tapando sus oscuros pecados, aquí Rocío, llamada como una de las más importantes advocaciones de María y de su culto en Andalucía, queda desamparada a su suerte en el Jerez de la Frontera de 2012 pese a encomendarse devotamente, con iguales dosis de fe y desespero a una imagen mariana que le acompaña en su mesita de noche. Los pasos procesionales de Semana Santa de los dos primeros filmes, adquieren un enorme peso simbólico, ya sea en clave de humor negro por la calle San Jacinto del barrio de Triana, o de drama psicológico por la Granada oscura y silenciosa, ambos cerca de la conclusión del conflicto. En *Techo y comida* la procesión es más metafórica: la andadura final por ese terreno baldío, deviene especie de penitencia. Una peregrinación de los sin hogar. El relato se desarrolla sin grandes altibajos ni cambios bruscos, evitando tanto el melodrama lacrimoso como el tremendismo<sup>47</sup> dramático. Para ello está rodado con austeridad y lógica argumental, sin inesperados y no creíbles *happy end* redentores. En su inmensa tristeza y desolación, el cierre, mostrando a la joven madre y a su hijo arrastrando sus pertenencias, en una carretera que conduce a un horizonte que desconocen (Rocío le dice que no saben dónde dormirán esa noche), es capaz de sintetizar, en ese único plano general, el sentido último de esta narración de lucha y pérdida, de desamparo e insolidaridad, de ceguera institucional y colectiva, de naufragio y abandono, de incertidumbre y falta de futuro. En definitiva, la cruel y cotidiana realidad a la que fueron arrojados los perdedores del sistema, quienes siguen buscando una visibilidad y una voz que ponga en primer plano sus circunstancias y el debate público de sus soluciones. Relato honesto y comprometido cuyo único hándicap es que quizás llegó algo tarde a las carteleras, pues su impacto como posible agente de reflexión social hubiera sido mayor de estrenarse unos años antes, en pleno fragor del estampido de la burbuja. Este es un filme al que volveremos en el subsiguiente sub-epígrafe sobre películas rodadas alrededor de la problemática del desempleo.

En 2016, Eduard Cortés rueda una película sobre los desahucios, *Cerca de tu casa*, considerada por algunas voces críticas un título canónico al respecto, pese a no poseer la fuerza narrativa y la valía cinematográfica de *Techo y comida*. La película es un ejemplo atípico dentro del muestrario filmico que aborda este tema debido al género elegido para ello: el musical. *Cerca de tu casa* deviene canto de lucha y esperanza ante la problemática de la pérdida de la vivienda. El musical, como pretendía su director, le insufla a la dura temática un soplo de aliento, novedad y búsqueda de la emoción sin perder la franqueza y credibilidad de tales acontecimientos. Despoja a la realidad de la crisis del carácter reporteril y meramente numérico, y bucea en la humanidad y la necesidad de narrar, desde otra perspectiva, las caídas y crecimientos personales ante dicha adversidad. Al mismo tiempo, varios de los temas musicales creados para la cinta enuncian estribillos que viabilizaban una mayor atención del espectador sobre la problemática que el discurso verbal al uso, como es el caso de “gentes sin casa, casas

<sup>47</sup> Tremendismo es la corriente estética desarrollada en España durante el siglo XX, entre escritores y artistas plásticos, que se caracteriza por la tendencia a exagerar los aspectos más crudos de la realidad.

sin gente” o “no hay tanto pan”.<sup>48</sup> El filme se centra en las sentencias de desalojo efectuadas al principio de la crisis, específicamente en el otoño de 2007, cuando surgen los primeros movimientos vecinales de protesta. Según la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), entre 2008 y 2014 hubo en España unos 244 mil desahucios. Después de 2012 los desahucios han proseguido, aunque en un ritmo menor, unos 150 mil. Y ya en 2016 fueron menos de 100 mil.<sup>49</sup> Y aun hoy continúan.

Todo proceso de desahucio implica otro paralelo de deshumanización. El desahucio es también un estado mental, pues implica fracaso, desmoralización y pérdida de la dignidad. De ahí que se diga que los desahucios matan.<sup>50</sup> La crisis es también mental. El desalojo de la vivienda supone el de todo aquello que conforma la existencia de una persona. Hay evidencias de que los suicidios aumentaron con la recesión.<sup>51</sup> Tanto la banda sonora como la coreografía posibilitan punzar sobre características íntimas, sobre todo psicológicas, que afectan a quienes sufren las consecuencias de la crisis. Entre ellos destaca no solo la depresión, la desesperanza o la angustia, sino incluso aparece la idea del suicidio como solución desesperada, pero rápidamente esquivada, escenificado de modo sutil a través de la danza en el metro. De este modo, el cuerpo adquiere varios significados como receptáculo político, económico y psicológico, y como modo de expresión ante el infortunio. A Cortés le interesa mostrar la reacción frente a esta amenaza como alternativa a la posible caída en la desesperación y la depresión. Su película muestra algunas de las dinámicas puestas en marcha por los afectados. El protagonismo debe ser colectivo ya que los desahucios actúan sin discriminar esferas sociales. El desmoronamiento de una sociedad es el de una suma de individuos. Debe haber una implicación conjunta ya que el declive económico supone “el desplome de valores sociales y éticos del individuo como la dignidad, honestidad, honradez y el optimismo”.<sup>52</sup>

El filme supera en su forma al fondo, pues el guion es bastante didáctico y predecible. La fotografía y la puesta en escena arrojan a una actriz debutante (la compositora e intérprete musical Silvia Pérez Cruz) que encarna con seguridad la rabia y la energía de su personaje, Sonia, pero también su vulnerabilidad y desazón. Y lo hace rodeada por secundarios que representan a otros individuos que también tienen algo que decir o mostrar en este entramado de intereses —el empleado bancario que sabe que su empresa está engañando a la gente, incluida a ella que es su amiga desde la infancia; la

---

<sup>48</sup> Varios de los temas musicales creados para esta película han devenido himnos de protesta y esperanza, recogidos posteriormente en el álbum *Domus* (Universal Music, 2016).

<sup>49</sup> SARRIES, N. M., “Desahucios en España: Desde el inicio de la crisis más de 400.000 familias pierden una vivienda”, *VozPópuli*, (21-VII-2016):

[http://www.vozpopuli.com/economia-y-finanzas/Banco\\_de\\_Espana-Desahucios-Bancos-viviendas-desahucios-vivienda-cgpj-banco\\_de\\_espana-0-936806326.html](http://www.vozpopuli.com/economia-y-finanzas/Banco_de_Espana-Desahucios-Bancos-viviendas-desahucios-vivienda-cgpj-banco_de_espana-0-936806326.html), (fecha de consulta: 19-III-2018).

<sup>50</sup> HELLÍN GARCÍA, M. J., “El desplome metafórico de la crisis: deshumanización, desahucios y supervivencia en *Techo y comida* y *Cerca de tu casa*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis...*, *op. cit.*, pp. 121-139, espec. p. 132.

<sup>51</sup> La página web *15Mpedia* recoge una lista de suicidios causados por desahucios. “Lista de suicidios relacionados con la crisis...”, *op. cit.*

<sup>52</sup> HELLÍN GARCÍA, M. J., “El desplome metafórico de la crisis...”, *op. cit.*, p. 135.

directora de la sucursal que esconde su falta de empatía en un cinismo pragmático; el policía que, a diferencia de su compañera de trabajo, no puede seguir más órdenes de desalojo, el padre del empleado que intenta seguir siendo una persona con principios, y por ello abofetea a su hijo al saber sobre el inminente desahucio de la joven madre y su familia, etc.—. Sonia encuentra su fuerza y pierde su miedo en el grupo de los afectados. Entonces rompe el silencio y desafía al régimen que le ha despojado. Los planos de cierre que la contienen como parte activa de la PAH, que en Barcelona, donde se desarrolla la historia, han sido tan decisivos, marcan ese cambio de espíritu. A diferencia de otros filmes, en este la ilusión del cambio es a través de la alianza y el combate. Se une a otras voces para decir no. “Es un grito. Es un ya basta. Y es una muestra de compromiso que creemos que tiene que adquirir la cultura con la sociedad, dando voz a los problemas sociales e implicándose en tratar de hallar soluciones”.<sup>53</sup> A diferencia de Rocío en *Techo y comida*, que no evoluciona, Sonia decide enfrentarse. Esto distancia a una mujer de la otra, en su capacidad para vivir con su miedo, interiorizarlo y reaccionar. La disimilitud la marca el colectivo, la capacidad de agruparse para defender posturas comunes ya que en solitario el futuro no es más que una carretera sin destino conocido.

El rótulo final, —“Entre el 2007 y 2015 se efectuaron más de medio millón de desahucios (...) las entidades bancarias españolas recibieron más de 107 mil millones de euros en ayudas públicas”—, con sus cifras recordándonos el alcance de los desahucios y comparándolas con el dinero estatal que recibieron algunos de los bancos que los ejecutaron, es una apelación al público sobre el derecho a la vivienda recogido en el artículo 47 de la Constitución y que nunca, en los 40 años de vida de la democracia actual, ha sido implementado.

### 3.3. Retratos del desempleo en el cine de la crisis

El mantra que dice que  
“el trabajo es la mejor forma de salir de la pobreza”  
es sencillamente falso.

(Guy Standing)

El desempleo es una temática muy poco abordada en la cinematografía española durante el franquismo. La emigración a Europa, mayoritariamente, o a América Latina y el Caribe, así como el desarrollismo —con su demanda de trabajadores en el sector de la construcción, en el turismo o en el progreso industrial, en gran parte localizado en el norte del país y Madrid—, hicieron que el número de parados no fuera socialmente significativo ni peligroso en el sentido de preocupar al Régimen por las posibles

<sup>53</sup> *Cerca de tu casa*, Goteo, (08-II-2015): <https://en.goteo.org/project/cercadetucasa>

consecuencias de malestar y contestación social que un paro de cierto volumen podría haber provocado, por lo que apenas aparece en las pantallas. El término empezó a ser más familiar a los españoles a partir de las primeras crisis estructurales que el capitalismo empezó a padecer, como la del petróleo de 1973. Estas crisis, de mayor o menor impacto, se empezarán a hacer sistemáticas y golpearán a España ya dentro del modelo democrático.

A finales de los 90, tras la brutal reconversión industrial vivida por el país, por imposición de la Unión Europea principalmente, comienzan a aparecer los primeros títulos donde el desempleo tiene un protagonismo destacable o central. Enrique Gabriel rueda *En la puta calle* (1997), historia de un electricista en paro, Juan, que se traslada a Madrid en busca de mejor suerte profesional, sin conseguir resultados. Arrojado a la calle, coincidirá con un inmigrante cubano que le enseña la vida en la misma. Son dos perdedores que intentarán no ser engullidos por la desoladora realidad y la falta de perspectivas. El filme trataba de reflejar un contexto nuevo, de una manera sobria, naturalista, y sin didactismos. La dureza de lo que muestra es matizada con algunos golpes de humor y por el incansable optimismo del personaje caribeño, en contraste con el pesimismo y desánimo de Juan, trasunto de un país que empezaba a comprender lo que el desempleo iba a significar para los asalariados, especialmente en ciertas edades (jóvenes en busca del primer trabajo y mayores de 45 años). Es un duelo interpretativo, y de caracteres, que sostiene un guion que esboza más que denuncia la siniestra profundidad de lo visible: el paro había llegado para quedarse y se consolidaría como una amenaza constante sobre la cabeza de muchos, especialmente de clase obrera, con menos recursos y más expuestos al infortunio. En ese mismo año, Ernesto Tellería estrena *Suerte* (1997), sobre un joven de Vitoria, Toni, al que el desempleo empuja a la delincuencia. Tellería, director de corta carrera, ya había tocado el tema de la inmigración ilegal y la incipiente especulación inmobiliaria como telón de fondo de una historia amorosa en *Menos que cero* (1996), *thriller* vasco que padeció una exhibición deficiente que le hizo pasar prácticamente desapercibido. La absoluta precariedad en la que vive Toni por su falta de ingresos le influye, agobiado por el desaliento y la desmoralización, a aceptar encargos delictivos cada vez más arriesgados, sumergiéndose en una espiral. El relato tiene una intención crítica, retratando la vida de este joven y sus amigos con toda su aspereza, y aunque su desarrollo es irregular, con situaciones forzadas en ocasiones, al menos es un intento de poner el foco directamente en las causas, el paro, y no sus efectos, el crimen. Nuevamente, el filme tuvo una distribución incompleta por lo que no fue visto en todo el país.

En *Pídele cuentas al rey* (1999), José Antonio Quirós pone en primer plano un problema que había ido creciendo en magnitud hasta llegar a las portadas de la prensa: el de la reconversión minera, iniciada en 1998. Basada en un hecho real, narra el viaje, con un cierto aire quijotesco, de un minero, Fidel, que se niega a ser prejubilado a sus 44 años, y que desde Asturias decide irse andando hasta Madrid con su familia ante la incompreensión de sus compañeros, para, como reza el título, pedirle cuentas,

preguntarle el porqué, a las instituciones y recordarles el derecho constitucional a trabajar. Curiosa *road movie*, dado que el desplazamiento no se produce en ningún vehículo motorizado sino a pie, que cumple la premisa de convertirse en un viaje de comprensión personal desde la cual se consume un conmovedor reconocimiento de la dignidad como cualidad última a preservar. Durante su travesía se encuentran con todo tipo de situaciones y personas que constituyen un retablo del país, con sus claroscuros, mediadas por momentos de desánimo y de humor. En este teatrillo aparecerán la picaresca, la solidaridad, el racismo, la violencia, la represión de la autoridad, la sumisa burocracia sindical (molesta con el protagonismo que Fidel va cobrando), el apoyo no siempre desinteresado de la prensa, etc. El mismo protagonista es un personaje contradictorio que comparte algunas de esas fallas humanas pero con ello se logra evitar erigir un antihéroe de un solo plano, sin dobleces, con el riesgo de crear una hagiografía no creíble ni necesaria. La historia, con obvias influencias de la comedia social británica<sup>54</sup> y del cineasta norteamericano Michael Moore,<sup>55</sup> posee un tono reivindicativo que adolece de pérdida de intensidad según avanza, en parte porque la película no consigue ir más allá de su única situación, culminando en un final algo indeciso que no termina de cumplir con las expectativas levantadas por el camino. De hecho el problema minero ha seguido vivo hasta prácticamente hoy día. El último conflicto data de mayo de 2016, fecha en que la Unión Europea le ha pedido a España que cierre las últimas minas de carbón.<sup>56</sup>

Un relato alternativo, ya no referido a la pérdida de trabajo sino al mantenimiento del mismo, sobre las concesiones y claudicaciones, necesarias o impuestas, para preservarlo, lo constituyó *Smoking Room* (J. D. Wallovits y Roger Gual, 2002). A partir de una circunstancia mínima, una petición, el filme desvela el entramado de insolidaridad, sordidez y mezquindad que subterráneamente se ha asentado en muchos ambientes laborales a cuenta de las presiones de la Alta Dirección por la consecución de determinados objetivos. Rodada con un bajo presupuesto, su buen ritmo y muy buena actuación coral, de gran naturalidad y vivaz réplica en los diálogos, con especial atención a los rostros, en plano corto, transmiten el desasosiego y el malestar por la

<sup>54</sup> Este tipo de narraciones conoció un gran desarrollo de producción y calidad, con su correspondiente reconocimiento de la crítica y el público, a cuenta de retratar las consecuencias sociales y anímicas, en la colectividad británica, de la brutal reconversión efectuada por la primera ministra Margaret Thatcher en los 80, con su férrea e implacable lucha contra el poder de los sindicatos y los derechos laborales. Destacan títulos como *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), *La camioneta* (*The Van*, Stephen Frears, 1996), *Lloviendo piedras* (*Raining Stones*, Ken Loach, 1993) y *Mi nombre es Joe* (*My name is Joe*, Ken Loach, 1998).

<sup>55</sup> Michael Moore inició una importante carrera como documentalista de crítica social con *Roger and me* (1986) que recogía los efectos devastadores en su ciudad natal, Flint (Michigan), del cierre de una planta de General Motors que prácticamente daba trabajo a toda la población. La historia gira alrededor del viaje que Moore hace para intentar hablar con el presidente de GM, Roger Smith. Y de paso es una reflexión sobre el *American Way of Life*, que desprecia a los perdedores pero no se pregunta el porqué de la pérdida de empleo de gente honesta, convirtiéndose en un retrato del lado oscuro del sueño americano.

<sup>56</sup> GARCÍA-OVIES, C., “La reconversión fallida de la minería española: 26.500 millones a la basura con respaldo sindical”, *OK diario*, (Madrid, 30-V-2016):

<https://okdiario.com/economia/2016/05/30/reconversion-fallida-mineria-espanola-26-500-millones-basura-respaldo-sindical-174330>, (fecha de consulta: 11-III-2018).



pérdida de la libertad personal de elección. Los personajes son un compendio de los arquetipos que se pueden encontrar en el cosmos profesional del capitalismo avanzado: el ‘pelota’, el lunático, el medrador, el victimista, etc. Juntos completan un *puzzle* cuyo significado último es el triunfo del egoísmo sobre la solidaridad.

En ese mismo año, Fernando León de Aranoa creó la que probablemente es la película sobre el desempleo en España: *Los lunes al sol*. Centrada en la reconversión naval en la ciudad de Vigo, iniciada en los años 80, y sus consecuencias en la vida de sus trabajadores, conforma un sombrío relato donde asistimos a las andanzas y desventuras de cuatro de ellos en paro de larga duración, desplegando los efectos en sujetos concretos de un contexto socioeconómico represivo. Los protagonistas configuran diferentes retratos y actitudes ante la adversidad a la que hacen frente con disgusto, recelo, frustración y desánimo. Santa es el líder, mantiene una actitud inconformista, no transige ni se rinde y trata de indicar a sus amigos cómo aguantar y seguir. Lino es un buscador activo de empleo, el que sea. Busca una solución individual ya que desconfía de las respuestas colectivas. Hará lo que sea necesario para adaptarse a los nuevos tiempos, como teñirse el pelo para parecer más joven (artificio que es desenmascarado en la misma oficina de empleo cuando, debido al calor y el sudor, el tinte comienza a descorrerse por su rostro. Por mucho que lo intente no puede ocultar quién es y porque está ahí). José es más pasivo, la amargura le paraliza, su formación machista hace que le sea muy difícil aceptar que en su casa, su mujer, que trabaja en una fábrica de conservas, sea la única fuente de ingresos. Ello le convierte en una persona desabrida, hosca, desconfiada (incluso de la fidelidad de su esposa pues se siente castrado, inútil) atrapada en su orgullo herido, incapaz de intentar buscar o dar con una solución. Amador, alcoholizado y abandonado por su esposa, es la derrota personificada sin posibilidad de regreso. Ya no se siente nadie, ni nada le importa. Vive de forma abandonada en su casa donde el peso de la soledad le resulta cada día menos soportable. Cuando no aguante más se arrojará al vacío por la ventana del salón, por la que se ve el mar, su medio de vida arrebatado. Se reúnen en el bar *La Naval* para recordarse quienes son, su pérdida, pero también su deber de seguir luchando. Su esfuerzo por mantenerse juntos revela la precariedad de los vínculos humanos en una colectividad individualista y desideologizada, sometida a la desregularización estatal y la ley del mercado.

Cada mes deben cruzar la ría de Vigo para sellar su documento del paro. Es su única obligación, el resto es una rutina desamparada de caminatas sin rumbo, conversaciones insulsas, tiempos muertos. Son personajes en busca de un sentido que no encuentran, desbordados y anulados por la dictadura de las cifras macroeconómicas, damnificados por la desigualdad de un mercado limitado y coercitivo. Hombres heridos por el quebranto de aquello que les definía como personas. El trabajo es también así una construcción psíquica. Su pérdida implicó también la del concepto de la masculinidad heredado e imperante en nuestra sociedad hasta finales del siglo pasado, el del proveedor del pan. La crisis laboral también significó una crisis de los conceptos de género. El mayoritario desempleo en el sector primario, ocupado casi exclusivamente

por varones, supuso, de rebote, el empoderamiento de la mujer en aquellos hogares donde esta trabajaba, y se convirtió en el único sustento de los mismos. La película se detiene así a indagar, en un segundo plano, sobre el rol de las mujeres de los protagonistas y su significado, relacionando el desempleo “con las tendencias globales de reestructuración financiera y las transformaciones de los espacios domésticos y públicos”.<sup>57</sup> La subsiguiente confusión sobre sí mismos y su valía puso en las calles a una legión de varones avergonzados, coléricos, impotentes de encontrar una salida, escépticos y victimistas, proclives a seguir cualquier promesa de desenlace simplista a un contexto complejo que no terminan de entender en su totalidad pero perciben como intrínsecamente injusto contra ellos. Su hartazgo lo vislumbramos en la reacción iracunda de Santa cuando, en una de las escenas más icónicas de la película, explica el cuento de la cigarra y la hormiga a un niño y le comenta que da una versión falsa de la vida, de que la hormiga, en vez de una laboriosa ahorradora, puede ser una explotadora insolidaria y que las cigarras nacen como son y por lo tanto no tienen alternativa en su vida.

Visualmente tres elementos son recurrentes en el relato filmico. El mar, garante del medio de vida, ahora desaparecido. Santa contempla su superficie y sueña con cruzar el océano para irse lejos, a las antípodas, un sitio donde comenzar de nuevo. Y es al mar adonde arrojará las cenizas de Amador. La luz, reflejo de la vida y el bienestar. Su ausencia implica la desesperación y la muerte. Amador vive en la oscuridad interior y su muerte es metafóricamente sugerida por una bombilla que se apaga intermitentemente. Por ello Santa, simbólicamente, rompe una farola de su antigua empresa, una forma de condenar a las sombras a quienes arrojaron a las mismas a su amigo. Y el sol, cálido y amigable. Los amigos saborean su presencia, perezosamente. No es una opción elegida pero dado que no les dan otra y se lo pueden permitir, tratan de disfrutarla. Es paradójica la luminosidad de la fotografía del filme en gran parte del mismo mientras narra una historia sombría de naufragos en una situación tenebrosa donde no está claro si volverá a haber un amanecer que les redima y reposicione como personas.

El filme, a través de unos personajes captados al comienzo de su liquidación metafórica y literal, por el contexto histórico y económico que les ha tocado vivir, muestra la crisis en sus inicios, y sus protagonistas se convierten en representaciones de tantos otros individuos que fueron obligados a pasar los lunes al sol, y los siguen pasando. “A día de hoy el nivel del paro en España es del 18% (39% en los trabajadores de entre 20 y 35 años) muy por debajo del 26% que se llegó a alcanzar con la crisis en su máximo apogeo”.<sup>58</sup> Sin embargo, también se le ha reprochado desde la crítica que abordaba el problema social de un modo parcial e insuficiente, con una estética neorrealista, en una mezcla de drama y comedia sin innovación formal. A nivel

<sup>57</sup> FAULKNER, S., *Una historia del cine español...*, op. cit., p. 362.

<sup>58</sup> MUÑOZ OGÁYAR, J., “Historia de una crisis anunciada: *Los lunes al sol* y *El desconocido*, o cómo predecir el futuro y no morir en el intento”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis...*, op. cit., pp. 197-211, espec. p. 209.

conceptual se ha denominado el estilo de León de Aranoa de “realismo tímido”<sup>59</sup> y en concreto se menciona que, debido a ello, “no conseguía instaurar un discurso político fuerte ni denunciar problemas concretos del presente”,<sup>60</sup> limitándose a presentar crónicas emocionales con trasfondo realista. “La cuidadosa construcción de la trama, la identificación con el personaje, la puesta en escena fuertemente narrativizada y la música emotiva no son técnicas propias de realismo social sino del melodrama”,<sup>61</sup> género más accesible para el público y que provoca un menor rechazo apriorístico en cuanto al deseo de ver el relato mostrado.

En cierto modo influenciado por la propuesta de León de Aranoa, Demian Sabini rueda *Terrados*, el día a día de Leo y sus amigos, unos treintañeros que no hacen nada y viven de su seguro de desempleo. En un momento dado, Leo comenzará a pensar en su vida y en lo que desea hacer con ella, si dejarse llevar por la evasión sin compromisos o rebelarse apelando a su inventiva. El filme ya no sólo se detiene en la crisis, sino que enfoca y prioriza la autocomplacencia de algunos jóvenes que, sin discursos autojustificatorios que descarguen en los demás o en el sistema la responsabilidad última de su situación, simplemente se amoldan a una apatía generacional y un escapismo adictivo, aceptando el devenir de los hechos sin mayor cuestionamiento. Desde las alturas de las terrazas contemplan el mundo que, frente a su inmovilismo, sigue moviéndose, bullendo, marchando, desarrollándose ahí abajo, sin ser conscientes, o sí y no les importa, de que les dejará atrás, arrinconados en la orilla del flujo de los cambios. El largometraje modela, con diálogos precisos, al grupo de amigos con cierto terror al mercado laboral, con sus renunciaciones y obligaciones, y a la vida adulta.

En 2014, Jaime Rosales rueda su película más social, hasta el momento, *Hermosa juventud*, para poner el foco en las circunstancias cotidianas de unos jóvenes del extrarradio de Madrid. La falta de educación escolar, la apatía existencial, la vida barrial, el grupo de amigos como refugio, la ausencia de futuro, etc., son aspectos que se despliegan naturalmente, sin énfasis didáctico, al contemplar el vagar de su joven pareja, y convierten al filme en un título paradigmático sobre el estado de esta realidad y que analizaremos en profundidad más adelante. En el mismo año, el zaragozano Ignacio Estaregui rodó *Justi&Cia*, a la que hemos mencionado dentro de los retratos generales de la crisis, donde el detonante del desempleo da el impulso necesario a un minero en paro y un jubilado para lanzarse a la carretera, cual Quijote y Sancho, a *desfacer entuertos* y hacer algún tipo de justicia reparatoria para los siempre olvidados,

---

<sup>59</sup> FAULKNER, S., *Una historia del cine español...*, op. cit., p. 359.

Esta nomenclatura de realismo tímido proviene del investigador Ángel Quintana haciendo referencia a cierta tendencia dentro del cine español del nuevo milenio en el tratamiento cinematográfico de la realidad. La tesis de Quintana describe un guion y una puesta en escena encorsetados en su propio concepto de realismo en vez de una lente que abre su objetivo hacia la realidad tratando de representarla en toda su complejidad sin que dicha vocación realista devenga maniquea o simplista pero que adquiera connotaciones de alto compromiso político con su contexto, sin medias tintas.

Ver: QUINTANA, Á., “Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español”, *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 32, 2008, pp. 251-263.

<sup>60</sup> FAULKNER, S., *Una historia del cine español...*, op. cit., p. 360.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 364.

los de abajo, en la persona de los individuos corruptos (en sus múltiples formas: tráfico de influencias, malversación, sobornos, estafas, compra de voluntades, etc.), de la llamada alta sociedad, que con su comportamiento, y posterior falta de castigo, propiciaron una total falta de confianza en el poder y las instituciones como garantes de derechos comunes. Los roles principales sustentan una historia que comienza como drama para devenir comedia, quedándose en un retrato amable que no cumple del todo una premisa que exigía una mayor agresividad visual y narrativa. Aun así es un intento loable de cine social crítico aunque algo fallido, pues no logra ser suficientemente mordaz, ni penetrante, en su análisis de los escenarios que empujan a estos dos personajes a tomar la decisión de emprender esta vía de reparación, ni significativa en su resultado final, quizás por su escasez de medios.

En otro tono, un año más tarde, Juan Miguel del Castillo filma *Techo y comida*, como ya hemos mencionado en retratos de la vivienda. Destacábamos la importancia del desahucio en el proceso de declive de su protagonista, Rocío, metáfora del derrumbe general a nivel social e individual. El desarrollo del mismo implicaba también su deshumanización, pues va haciéndose invisible a los ojos de los demás paulatinamente. El detonante de tamaña situación está en la falta de un empleo que le impide pagar el alquiler y comprar comida y bienes para ella y su hijo. La crisis española fue esencialmente laboral. “El desempleo al que se enfrenta España tiene un componente fuertemente estructural y relacionado con el mal encaje del nivel educativo (...). Los trabajos perdidos estaban adaptados a la demanda de nuestra economía del boom”.<sup>62</sup> La pérdida acelerada de empleos originó una brecha de desigualdad que arrojó a muchos españoles al umbral de la pobreza, e incluso de la miseria. Fueron los nuevos pobres, habitantes de una nueva clase social, la del precariado, que se caracterizó primordialmente por la falta de garantías en una mejora futura de su endeble condición social. El paro fue especialmente dañino con los jóvenes de menos de 30 años, para los que la impotencia de no encontrar trabajo se unió a la necesidad y prioridad de subsistir.

La crisis supuso también un desplome de la visión humanista del país como un colectivo sustentado en la solidaridad y la justicia social. El abandono y la exclusión de los individuos golpeados produjeron su alienación en la mayoría de los casos. Rocío tiene miedo e intenta ocultarlo escondiéndose. Sola, y sin apoyos, no es capaz de enfrentarse a sus temores. La protección institucional, del gobierno o los servicios sociales, resulta fallida. El sistema democrático es incapaz de ampararla con premura. Ofuscado en una maraña burocrática, no le ofrece asesoramiento ni posibilidad de realojamiento. No hay un rescate para ella pero sí para los bancos que denotaron el derrumbe. “La austeridad se diseñaba para resolver la crisis de la deuda soberana, es decir, para salvar el sistema bancario”.<sup>63</sup> La película critica, con su mera exposición de los hechos sin tomar partido, al ciudadano medio y su desapego hacia el prójimo. En ese

---

<sup>62</sup> GARICANO, L., *El dilema de España: ser más productivos para vivir mejor*, Barcelona, Península, 2014, p. 69.

<sup>63</sup> STIGLITZ, J., *La gran brecha*, Barcelona, Debolsillo, 2017, p. 405.

sentido se ha producido una degradación de aquel que, con su indolencia, se ha deshumanizado tanto o más que el individuo abatido por la fatalidad. Se genera una falta de conciencia, compromiso y solidaridad general con los derrotados, víctimas de la exclusión y de la aporofobia<sup>64</sup> (otro de los males desatados por la recesión y más omitidos por el discurso oficial). Son las dos caras opuestas de la misma España, la que padece la crisis y la que vive ajeno a la misma —quien paradójicamente construye y participa de una afirmación de orgullo nacional a través de la celebración de un éxito deportivo, del cual es tan sólo mero espectador (mientras se niega a ver otras realidades próximas y circundantes)—. En esta dualidad desalentadora el filme acaba de forma no conclusiva sin ofrecer solución ni esperanza. No sabemos hacia donde van Rocío y su hijo en su caminar sin rumbo definido, como no sabemos hacia donde van tantos otros en igual situación de presente inseguro y futuro incierto.

La música, como telón de fondo de la recesión y el paro, también ha tenido su tratamiento en *Igelak (Ranas)*, Patxo Telleria, 2016). Basándose en la fábula de la rana y el escorpión, se muestra un mundo no tan futuro ni distópico en el que impera la miseria y la podredumbre, dentro de un relato construido dentro de los parámetros de la comedia social con intención de denuncia. En él se mueve Pello, director de una sucursal bancaria detenido por delitos económicos que huyendo de la justicia para evitar la cárcel termina por refugiarse en un edificio habitado por un grupo de okupas, sujetos desahuciados de sus casas en lucha contra la banca. Estos han fundado un grupo para combatir a los bancos que porta de emblema una rana, como símbolo de los desposeídos. Las intenciones del ex banquero son tan turbias como las del escorpión, que se traviste de afectado para provecho personal, en un acto poco empático, egoísta, camaleónico, en definitiva, de rasgos psicopáticos. El tono es liviano pero inicialmente convincente, perdiendo consistencia para aterrizar en una trama romántica al uso con redención personal final. Los personajes son trazados de forma maniquea y poco creíble. El mensaje general resulta obvio y convencional, con un aire predicador reforzado por momentos en que se dan explicaciones elementales e innecesarias, en un afán didáctico que no conecta, sino que lastra, con el inicial enfoque de disparate provocador que de mantenerse hubiera podido dar más peso final a las intenciones de la película, al provocar la reflexión del espectador desde el absurdo y la paradoja.

---

<sup>64</sup> Las patologías sociales pueden presentarse como los neomiedos de las sociedades y los individuos. Adela Cortina se aproxima a unos de estos fenómenos desde su perspectiva acuñando el término aporofobia, del griego *áporos* (sin recursos) y *phóbos* (temor, pánico). El neologismo distingue el rechazo a personas en situación de pobreza económica o en situación de vulnerabilidad. Cortina relaciona la escasez con la ausencia de libertad de los individuos en cuanto a realmente tener las oportunidades para satisfacer sus planes de vida. De esta forma el calificativo de persona pobre guarda relación con condiciones de indefensión.

CORTINA ORTS, A., *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la sociedad democrática*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2017, p. 25.

### 3.4. Retratos de la migración en el cine de la crisis

Los movimientos migratorios es otra de las temáticas de tratamiento reiterado en el cine español, ya sea como materia central, en sus vertientes de emigración al exterior o inmigración, o como correlato narrativo, mayoritariamente relacionada con factores económicos. *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930 y 1942) es pionera en develar la migración rural y, en especial, en la idea del desplazamiento del campo a la ciudad como un periplo de desarraigo. La cinta muestra la dura vida del campesinado en la árida Castilla, tierra baldía en cuanto a posibilidad de trabajo y prosperidad. La maldición de la reiterada pérdida de la cosecha y por ende, la pobreza, se cierne sobre la comarca y obliga a la protagonista a irse a la ciudad. Este nuevo territorio de acogida es presentado con sus luces y sombras, primando su lado más oscuro, lo que simbólicamente ancla la dicotómica separación entre el lugar de origen, más valioso pese a su nulo poderío económico, y el nuevo espacio, en apariencia mejor, triunfando el primero en un acto de romanticismo y exacerbación de la tradición. La nostalgia por lo dejado atrás y los tropiezos y sinsabores del nuevo hogar, que posibilitan el resquebrajamiento de la inocencia ante lo diferente, marcarán en buena medida a todo el cine de la emigración posterior hasta nuestros días, convirtiéndose en elementos iterativos, ya no solo el que aborda el éxodo rural, sino especialmente el de la emigración hacia tierras extranjeras. El filme se regodea en el honor, la tradición y el perdón, dejando en un segundo término el drama económico inicial; la aldea de Luján y la precariedad que lanzó a sus habitantes a abandonarla queda opacado por el melodrama personal. Aun así la fuerza de la primera versión muda queda exenta de la posterior sonora, afectada por las concesiones y subterfugios del momento político en que se crea la obra. La segunda versión, “queda profundamente perturbada en su misma sustancia al no poder plantear con toda profundidad y crudeza las dos caras del drama rural (el hambre in situ y la prostitución en la ciudad) y tener que convertirse en un alegato histórico y folklorizante, casi intemporal, desvitalizado y carente de actualidad”.<sup>65</sup>

En el franquismo, la aparición de la temática migratoria, esporádica, estaba ligada a un sentimiento de añoranza por España, construyendo una idea idílica de la nación que la hacían única y especial “a pesar de todo”, sin que aflorara una reflexión sobre el porqué de la marcha, voluntaria o forzada, de sus ciudadanos a tierras de las que quizás algunos no regresarían nunca (*El emigrante*, Sebastián Almeida, 1958). Sí fueron más visibles los títulos en los que surgía la problemática de la inmigración interior, debida al éxodo por las pobres condiciones de vida rurales y el efecto llamada del desarrollo industrial y turístico, como ya hemos visto en *Surcos* (1951). La odisea madrileña de una familia que se desplaza a la ciudad con la ilusión de prosperar, tal como prometía el Régimen en esa nueva España, para encontrarse con el hacinamiento vecinal, la deshonestidad de las personas, el cinismo, el crimen (son los años del estraperlo), la pérdida de la cohesión familiar, etc., hacen que el patriarca tome la decisión de regresar

<sup>65</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., “Florián Rey y las dos versiones de ‘La aldea maldita’”, *Artigrama*, 4, 1987, pp. 309-324, espec. p. 324.

al campo donde serían más pobres pero, al menos, y para compensar, vivirían vidas más auténticas y satisfactorias al final. Por lo que nuevamente emerge la sobredimensión del valor al hogar de origen, esta vez anclado a la desilusión y a la derrota.

En los 60, José María Forn estrena *La piel quemada* (1967), retrato de un albañil desplazado de la pobre Andalucía a la Costa Brava para construir, bajo el sol, los apartamentos para turistas que quizás él no pueda nunca adquirir y disfrutar. Película que muestra las diferencias entre la España interior y la diseñada, y puesta al frente de la propaganda del Régimen, que quería lavar su cara y atraer capitales vía el turismo. Imagen celebrada de forma chistosa y conformista por películas como *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968). Con un tono diametralmente opuesto, Forn muestra el reverso del oropel propagandístico desde los ojos de este obrero que recuerda, en *flashback*, su historia y sus penurias rurales. Estos saltos temporales vislumbran la brecha creciente que va separando a ambos mundos, el que se desarrolla hacia el consumismo bajo el paraguas político y el que se va quedando atrás, fuente inevitable de emigración e inmigración. “El montaje alterno (...) uniendo trabajo físico y shock mental, sin diálogos ni distracciones, es una de las mejores plasmaciones fílmicas de esa enorme distancia entre la modernidad y el atraso de una parte importante del país”<sup>66</sup> y es un despliegue de las nuevas barreras socioeconómicas que se irán levantando, uniéndose a las ya preexistentes. Las quemaduras adquieren valor simbólico en la representación tangible y figurada de universos económicos y geográficos divergentes. La tostada piel es tanto la belleza extranjera del cuerpo femenino, representación de la boyante y ociosa nueva clase turista, como la dermis del jornalero que ejemplifica la de los inmigrantes que buscan empleo y terminan erosionados física y psíquicamente bajo el abrasador sol, donde punza el recuerdo tórrido de lo que se dejó atrás. De fondo, la construcción urbana vuelve a aparecer como un *leitmotiv* sustentando la idea asociada de prosperidad nacional. Son transformaciones paisajísticas que portan connotaciones socioeconómicas y políticas.

En el tardofranquismo el temor a hablar más abiertamente se va diluyendo y, a pesar de las dificultades represivas, las temáticas sociales cobran más visibilidad en las artes. Destacan dos títulos emblemáticos sobre el éxodo laboral español, *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971) y *Españolas en París*, con tonos e intenciones opuestas. La primera es una comedia amable y costumbrista con el protagonismo de Alfredo Landa, actor que encarnó a la perfección al españolito medio de esa época, con sus anhelos, represiones y temores. Aquí es Pepe, quien seducido por las historias de triunfo económico de otros emigrantes, decide irse a Alemania, el paradigma del progreso y el bienestar de la clase media.<sup>67</sup> Cuando llegue a su destino se percatará de que la permanencia en él significa supervivencia y que lo que consiga tendrá que ser a base de trabajo duro, sin apenas descanso, y suerte. El tono narrativo renuncia a la

---

<sup>66</sup> BENET, V. J., *El cine español...*, op. cit., p. 320.

<sup>67</sup> Más de medio millón de españoles emigraron a este país entre 1960 y 1973. FLETA, C., “El éxodo de los 600.000”, *El País*, (Berlín, 27-III-2005): [https://elpais.com/diario/2005/03/27/espana/1111878015\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/27/espana/1111878015_850215.html), (fecha de consulta: 12-V-2016).

acidez y la crueldad esperpéntica. Es amable y disculpa aquellos aspectos negativos de la idiosincrasia española que pueden provocar el hartazgo y la decisión de salir fuera — eso sí, si es posible, por una temporada para hacer dinero con vistas a construirse una casa en el pueblo, al cual se desea siempre retornar—. Prima la sensación de sentirse extranjero, alienado y aislado, inmerso en una vida solo orientada a la productividad. El único refugio son los demás compatriotas. Ello le sirve, curiosamente, para dar una pincelada suave sobre una figura prácticamente inexistente en el cosmos cinematográfico español hasta entonces, el exiliado político,<sup>68</sup> aquel que no puede volver y para el que la patria es un paisaje, un olor, unos amigos, que quizás ya no existan, por lo que el sentido del regreso ha perdido todo significado. Por ello Pepe retorna. Se impone el “como en casa, en ninguna parte”. Revisada años después adquiere una pátina cuasi documental que acrecienta su valor referencial aunque no deja de ser un relato plagado de tópicos con un patriotismo que coquetea con lo panfletario y superficial. Al final, mientras el espacio de acogida queda desmitificado, la tierra de partida no es analizada en profundidad con respecto a las carencias y sombras que propulsaron el éxodo.

Dentro del movimiento cinematográfico que se dio en el tardofranquismo, denominado Tercera Vía que aprovechaba, hasta donde se le permitía, una cierta permisividad mayor, llamada aperturismo, a la hora de tratar ciertos temas,<sup>69</sup> Roberto Bodegas filma *Españolas en París*,<sup>70</sup> con una intención totalmente opuesta a la de

<sup>68</sup> También denominado transterrado, neologismo acuñado por el filósofo español José Gaos en 1943, quien exiliado en México en 1938 debido a la Guerra Civil, lo desarrolló en sus obras *Filosofía mexicana de nuestros días* (1954) y *Confesiones profesionales* (1958). Es importante aclarar que Gaos lo conceptualiza como sustituto del hombre en el exilio. El transterrado se siente casi como en su patria. El término alude tanto a la capacidad de acogida del nuevo territorio como a la adaptación del sujeto a este de modo que no se sienta un desterrado, aunque añore y anhele regresar a su lugar de origen.

GAOS, J., *Filosofía mexicana de nuestros días*, México, Cultura Mexicana, 1954.

GAOS, J., *Confesiones profesionales*, Tezontle-México, FCE, 1958.

<sup>69</sup> Su figura más representativa fue el productor José Luis Dibildos quien apoyó proyectos, a medio camino entre el cine popular y el llamado de arte y ensayo, para satisfacer a un nuevo público, la cada vez mayor y más consolidada clase media, producto del desarrollismo del momento, que aspiraba a verse en la pantalla así como sus frustraciones y aspiraciones.

En el estudio de la Tercera Vía y el desmontaje de sus títulos más representativos destacan los acercamientos de la investigadora británica Sally Faulkner y su teoría de la representación de la clase media y sus valores, o *middlebrow*, y los de la aragonesa Ana Asión.

Ver: ASIÓN SUÑER, A., “La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista”, *AACA Digital*, 26, IV, 2014, (s. p.): <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=924%20>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

ASIÓN SUÑER, A., *La Tercera Vía: revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2018.

FAULKNER, S., “La ‘Tercera Vía’ y el cine español. *Middlebrow* en la década de 1970”, en Faulkner, S., *Historia del cine español...*, *op. cit.*, pp. 187-296.

<sup>70</sup> Ver: ASIÓN SUÑER, A., “La situación de las sirvientas en Francia durante el tardofranquismo. Comentario comparativo de *Españolas en París* (1971) y *Las chicas de la sexta planta* (2010)”, en Camarero Gómez, G. y Sánchez Barba, F. (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine Escenarios del Cine Histórico*, Madrid, 5-7 septiembre 2016, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2016, pp. 315-326.

ASIÓN SUÑER, A., “Retratos de la emigración española a través del cine de ficción: *Españolas en París* (1971)”, en Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. y Sánchez Barba, F., (eds.), *Memoria histórica y*



Lazaga, cuestionando algunos de los clichés franquistas. Muestra la vida de cuatro chicas emigrantes a París, para trabajar, en principio, en el servicio doméstico —es curioso que el número de protagonistas parezca un antecedente del grupo retratado en *Los lunes al sol*, probablemente una coincidencia no buscada por León de Aranoa—: Emilia, adaptada a la gran ciudad, pero amargada, que vuelca su frustración en timar a sus compatriotas turistas; Francisca, una persona tímida superada por la nueva realidad y que regresa; Dioni, una mujer estoica que aguanta, ajena a todo sentimentalismo, hasta lograr su propósito de casarse con su novio español, también emigrante en Alemania, y volver a España con sus pertenencias adquiridas en sus años franceses, e Isabel, la protagonista, una madre soltera, para quien la experiencia migratoria constituye un camino de realización personal. El filme pone el foco narrativo sobre ella para mostrar su salto evolutivo de la inocencia inicial, en parte debida a su ignorancia general debido a sus orígenes, al conocimiento. “Pasa de ser la pueblerina cohibida (...) a la glamurosa mujer del final”.<sup>71</sup> Isabel es el símbolo de la resiliencia frente a la contrariedad. En este aspecto, aunque el final feliz rompa con el tono realista mostrado hasta entonces, el filme no deja de ser “una celebración de la madre soltera”,<sup>72</sup> chocante para la sociedad española del momento, y una premonición del empoderamiento laboral y social que la mujer española experimentará en los años venideros y hasta nuestros días. La película tendrá una curiosa contrapartida francesa años más tarde en *Las chicas de la 6ª planta* (Philippe Le Guay, 2010), comedia bienintencionada sobre un grupo similar de españolas emigradas a Francia en los 60. El filme no supera la mirada gala sobre una realidad española trufada de tópicos y estereotipos. Su aporte es insignificante en términos de reflexión para quedarse en un retrato sentimental de los personajes y sus condiciones.

Ya en democracia, la temática de los éxodos humanos se verá reflejada filmicamente, en dos etapas diferenciadas: en los 90, y debido al flujo de inmigrantes atraídos por el *boom* del ladrillo y sus posibilidades monetarias, los títulos se centran en los recién llegados y sus problemas de adaptación a un país al que, mayoritariamente, solo le interesaba explotarlos como mano de obra barata, dejando al margen o ignorando los problemas sociales que surgieron por el choque cultural. Destacamos ante todo este conflicto en cuanto a la variabilidad de respuesta del habitante español ante la presencia del Otro. En el siglo XXI, especialmente a rebufo de la crisis posterior a dicho *boom*, la emigración irá cobrando un protagonismo cada vez mayor debido al incremento del desempleo y la presión que este supone en cuanto a tomar la decisión de partir, dentro o fuera del país, para buscar trabajo. En *Menos que cero*, el protagonista es un inmigrante rumano que se debate entre la búsqueda de una oportunidad que permita su legalización o caer en la delincuencia. El relato pone el foco en que la acusación totalitaria y superficial hacia la posible naturaleza criminal de ese colectivo por parte de grupos sociales españoles, no se detiene en reflexionar sobre las causas de

---

*cine documental*, IV Congreso Internacional de Historia y Cine, Barcelona, 3-5 septiembre 2014, Colección Film-Història, 18, Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions, 2015, pp. 267-280.

<sup>71</sup> FAULKNER, S., *Historia del cine español...*, op. cit., p. 212.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 216.

una postura que muchas veces no es por decisión propia sino forzada por las consecuencias, debidas a una intransigencia hacia la asimilación por parte precisamente de esos mismos grupos acusatorios.

*Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999), centrada en un fenómeno mediático que se dio en la prensa y televisión, la llamada “caravana de mujeres”, grupos de féminas que se desplazaron a pueblos fuertemente afectados por el éxodo rural donde vegetaban existencialmente bolsas de hombres solteros sin posibilidad alguna de crear una familia propia por ausencia de candidatas a matrimonio.<sup>73</sup> En el filme, tres mujeres, dos extranjeras y una española, acuden a uno de esos pueblos para emparejarse e intentar así cambiar el rumbo errático de su vida. Cada pareja tendrá su propio desarrollo, entre el fracaso y el éxito. Alternando drama y comedia, el guion es un alegato a la tolerancia y la comprensión mutua como única posibilidad de construir una convivencia enriquecedora y perdurable. Actuaciones ajustadas y diálogos coloquiales y creíbles para una reflexión necesaria sobre la soledad, la búsqueda de un sitio al que llamar hogar y la naturaleza de las relaciones, enmarcada entre las barreras que suponen las dificultades de aceptación y aclimatación a una nueva cultura. “Como telón de fondo está la soledad, pero me interesa más el encuentro de ambos mundos, el choque cultural que se produce entre las mujeres caribeñas y los hombres del campo español”.<sup>74</sup>

Vuelve a ser decisivo, como en todo el cine de las migraciones, este choque y reconocimiento o rechazo al otro, una adaptación más complicada que no que no es del todo plegable en la palabra multiculturalismo pues esta no posee la real capacidad de describir o englobar la complejidad del fenómeno.<sup>75</sup>

Francamente *Flores de otro mundo* habla menos de la España rural de los noventa que de la situación de abandono, penuria sentimental y humana, sufrida por una numerosa comunidad social que habita en nuestro país: esas centroamericanas —del Caribe especialmente aquí— que se sienten solas, sin recursos económicos y apenas se adaptan a la vida española. Por tanto, el filme no trata de la España eterna, sino de unos inmigrantes (...) a quienes falta, sobre todo, cariño y una existencia digna.<sup>76</sup>

En paralelo, la evolución de viejas tradiciones; la adaptación a las nuevas que inexorablemente surgen y se afianzan, el recelo al extraño y el rechazo racista inconsciente. Narrado sin intención moralizante en un tono cuasi documentalista, con una planificación al servicio del relato. Y de fondo, como una marca estilística que se

<sup>73</sup> La primera caravana, en 1985, se acercó al pueblo oscense de Plan, donde tuvieron la idea de convocar esta reunión tras ver el *western Caravana de mujeres* (*Westward the women*, William A. Wellman, 1951).

<sup>74</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *La pantalla popular...*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>75</sup> BAUMAN, Z., “Síntomas en busca de objeto y nombre”, en Alba Rico, S., Appadurai, A., Bauman, Z., della Porta, D., Fraser, N., Garcés, M., Illouz, E., Krastev, I., Latour, B., Mason, P., Mishra, P., Misik, R., Nachtwey, O., Rendueles, C., Streeck, W., Van Reybrouck, D. y Žižek, S., *El gran retroceso*, Barcelona Seix Barral, 2017, pp. 53-71, espec. pp. 57-58.

<sup>76</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *La pantalla popular...*, *op. cit.*, p. 130.

iría consolidando en esta directora, el protagonismo femenino que poco a poco se irá haciendo más visible, y admitido, en la medida en que la mujer desarrolle sus propias estrategias reivindicativas y se adapte a los cambios estructurales que los nuevos paradigmas económicos han propiciado.

Con el mismo protagonismo femenino, e igual tratamiento como telón de fondo de la inmigración, destaca *Princesas*, drama social a partir de una pequeña historia sutil pero punzante, sobre la prostitución y la presencia de mujeres inmigrantes en ese submundo por las difíciles circunstancias de adaptación al país de acogida, condensada en un guion eficaz que no cae en maniqueísmos y se sustenta en diálogos veraces que proyectan los sentimientos y deseos de estas mujeres, personas más allá de su oficio, no meros objetos sexuales. El filme queda en parte lastrado por la iteración de ese discurso cuando la visualización del ambiente de trabajo que rodea a estas mujeres, lóbrego, cruel y brutal, invitaba a un atrevimiento mayor en el desarrollo de los conflictos y su resolución, más allá de apuntar en la necesidad de dar una pequeña oportunidad al individuo, de tratar de conocerlo y comprenderlo. Nuevamente surge el reproche que Ángel Quintana dedica a León de Aranoa de que su cine, junto a otras obras y voces coetáneas como *Flores de otro mundo*, queda anclado en un realismo tímido.<sup>77</sup> También en 2005, con dos personajes similares, pero esta vez sumidos en el mundo de la explotación laboral clandestina, Pedro Pérez Rosado presenta *Agua con sal*. Un drama social donde el feísmo ambiental y emocional de la marginalidad contrasta con la luminosidad del Mediterráneo, a la manera de la antítesis visual de *Los lunes al sol*, y enmarca una historia de derrota vital y sueños rotos. Vuelve a aparecer la inmigración latina pero en este caso con la particularidad de que la inmigrante cubana, Olga, aterriza en territorio español mediante la concesión de una beca de estudios, lo que acrecienta más la ilusión de una nueva y mejor vida convertida en espejismo. Ello aguijonea sobre el drama de las perspectivas laborales desde la formación profesional. Elemento que comparte con las expectativas a veces baldías de los nuevos emigrados españoles hacia el extranjero como demuestra *Perdiendo el norte*. Es de recalcar cómo, con la débil seguridad laboral imperante en España, el destino de exclusión social y de precariedad no está reservado solo a quienes llegan al nuevo hábitat, sino que tanto nacionales como extranjeros se ven abocados a la situación de desempleo, incluso en este caso de ilegalidad.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> QUINTANA, Á., “Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido...”, *op. cit.*

Es necesario apuntar cómo, a diferencia de Quintana, Caparrós Lera defiende *Flores de otro mundo* como un tipo de cine que ha heredado el estilo comprometido y documentalista de Ken Loach. CAPARRÓS LERA, J. M., *La pantalla popular...*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>78</sup> Para una mejor inmersión tanto en los antecedentes como en los filmes de inicios de la crisis que abordan la presencia de la inmigración latinoamericana ver: SINESTERRA RENTERÍA, F., *Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español durante el inicio de la crisis económica: 2007 a 2009*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

Destacamos cómo Francia Sinesterra sitúa el inicio de la crisis española que nos ocupa en 2007, acorde con nuestros postulados.

La inmigración ilegal africana también ha tenido su visibilidad proporcionando algunos filmes referenciales como *Cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). Considerado el primer ejemplo de la experiencia migratoria de un africano hacia España,<sup>79</sup> narra el deambular de un joven senegalés perdido por el país mientras se dedica a la venta ambulante. Película premonitoria narrada con concisión y planificación neorrealista desde los ojos del protagonista. Su eficacia reside en la ausencia de juicios éticos. El protagonista no tiene nada que perder, por lo que la posibilidad del regreso está siempre desechada, y sí mucho que ganar en este, para él, paraíso anhelado, por lo que pasará por todas las pruebas que el azar ponga en su camino —por el robo, por el rechazo y la insolidaridad— aunque también conocerá la ocasional ayuda de gente con otros valores. Nada le es suficientemente desalentador en su búsqueda de una vida decente. Por eso, aunque le arresten, volverá a intentarlo de nuevo. Filme que no pierde vigencia para un país que tiende a olvidar su historia como generador de emigración, sin percatarse que Alou no es tan distinto del Pepe que marchaba a Europa y por eso responderá positivamente al grito de “¡vente a España, Alou!”. Un tema similar recogerá Imanol Uribe en *Bwana* (1996), donde un taxista en vacaciones con su familia se topa en una playa con un africano llegado al país de forma ilegal. El temor inicial al desconocido da paso a un conocimiento mutuo, en un relato que mezcla drama y humor. La intención crítica, y moralizante, prevalece al señalar cuan insincera y asustadiza puede ser la población europea al tratar con este problema, cada día más acuciante. Inconsistencias en la trama y en la construcción de los personajes le hacen perder credibilidad y, sobre todo, reducen lo denunciado a un nivel simplificador repleto de tópicos. Un final áspero y descorazonador no consigue terminar de apuntalar un relato que se pierde en resoluciones inconclusas por la falta de decisión en profundizar en un escenario posible, desagradable y vergonzoso.

El documentalista Lorenzo Soler mueve el foco hacia la población magrebí en su primer filme de ficción *Said* (1999), relato de la amistad de un joven marroquí ilegal y una estudiante. Aunque esquemático, no deja de ser una dura denuncia del desamparo frente a los abusos y la intimidación agresiva hacia jóvenes que buscan una forma de asentarse en la normalidad, violencia a veces en cierto modo tolerada por algunos miembros de la policía, trasunto de un racismo institucional oficial y enfáticamente negado aunque no siempre disimulado ni correspondido con actuaciones reales al respecto. En 2002 Chus Gutiérrez dirige la cámara hacia los trabajadores en los invernaderos de Almería, en *Poniente*, un filme comprometido (reflejo de la influencia de su coguionista Icíar Bollaín, excolaboradora de Ken Loach) aunque en exceso discursivo, con un tratamiento irregular de los conflictos, una guerra de culturas y de clases que arrastra a todos los implicados a una batalla final donde nadie gana. En cierto modo puede percibirse como una especie de *western* feminista donde una heroína regresa a una ciudad para enfrentarse a la injusticia de una situación inaceptable y los

---

<sup>79</sup> Ver: LÓPEZ-AGUILERA, A. M., *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión*, Tesis de Fin de Máster, University of Nebraska at Lincoln, 2010.

individuos que lo propician. Pero adolece de aliento épico sin llegar a construir un universo narrativo que quede en la memoria del espectador.

*El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) es un relato picaresco alrededor de una pareja, un inmigrante africano, Patricio, y un buscavidas sevillano, Pan con Queso. El hecho de que al primero le regalen un traje, hace que su situación de pobreza comience a cambiar. La vestimenta se convierte en un símbolo de estatus, posee el poder de cambiar una identidad, creando otra. En este sentido el filme mueve su punto de vista del racismo al clasismo. Por ello la inmigración es tratada de forma ligera, sin renunciar al compromiso de denuncia, en un guion con diálogos muy ágiles, un humor corrosivo y una perfecta construcción de dos personajes, cuyo mayor objetivo vital es sobrevivir a un estado de cosas cuya corrupción y cinismo justifica de sobra su actitud de apoderarse de todo lo que puedan con el mínimo esfuerzo. Siglos más tarde Rinconete y Cortadillo reaparecen, si es que alguna vez se fueron, en una realidad española donde las apariencias, las influencias, la deshonestidad y la injusticia siguen siendo los pilares de un desastre histórico que cual Guadiana reaparece en cuanto tiene ocasión.

En Cataluña, ya instalados en la crisis, Ramón Térmens rueda *Catalunya über alles!* (2010), brutal alegato, explícito en el mismo título,<sup>80</sup> contra la intolerancia narrada en tres historias ambientadas en la Cataluña interior. Un guion audaz, sin cesiones indulgentes, aguijonea sobre el racismo, la xenofobia, el miedo al otro, la culpa, la redención, etc.,<sup>81</sup> y lanza preguntas que quizás hubiera sido mejor dejar sin respuesta para que el espectador reflexionara sobre las suyas. Su provocación y crueldad se ve así atemperada por su didactismo sociológico.

Retornando al drama de la emigración española al extranjero, y para recordarnos quienes fuimos y que creemos que somos, y que hemos hecho en consecuencia, con pésimos resultados, Carlos Iglesias rueda un díptico sobre la emigración española de los años 60, basado en parte en su experiencia real de hijo de un emigrante. En *Un franco, 14 pesetas* (2006) conocemos el traslado de dos trabajadores, Martín y Marcos (relectura actualizada de los arquetipos que acostumbraban a encarnar Alfredo Landa y José Luis López Vázquez o Pepe Sacristán), a Suiza. En tono de comedia suave vemos sus problemas culturales de adaptación. Poco a poco consiguen establecer relaciones personales que ayudan a mitigar su nostalgia inicial y su soledad. Incluso España empieza a ser una posibilidad de no retorno. Ante esa sospecha, la mujer de Martín aparecerá. Finalmente, regresan a España. Pero para Martín no es un regreso deseado. A diferencia de *¡Vente a Alemania, Pepe!*, no siente la falsa añoranza de un país que

---

<sup>80</sup> El himno alemán tiene su origen en un texto anterior a la unificación alemana en el siglo XIX. Recoge el anhelo de ser una única nación. Su primera estrofa, “Deutschland, Deutschland über alles” quedó asociado al imperialismo alemán, primero, y después, al periodo nazi. Tras la Segunda Guerra Mundial el texto sufrió modificaciones que apuntaban a Alemania como un régimen democrático que salvaguarda los derechos básicos de sus ciudadanos.

<sup>81</sup> En la línea de un cine de denuncia europeo que tiene como máximos representantes a los hermanos Dardenne o a Michael Haneke.

anunciaba que “como en España, no se vive en ningún lado” (todavía presente hoy en día en muchas mentalidades). Es capaz de ver las diferencias entre su presente y su pasado, y el atraso, material y mental, de lo que abandonó. El regreso, impuesto por su mujer, que encarna todo lo que dejó atrás, es una penalización que conllevará arrastrar su melancolía el resto de su vida, especialmente cuando una vez de vuelta se da de bruces con lo que intentó olvidar y sigue estando ahí. Guion, ritmo y planificación se supeditan a este tono elegíaco. Ocho años más tarde, en 2014, rueda la segunda parte, *2 francos, 40 pesetas*, en que Martín, regresa a Suiza por una celebración familiar. Sin embargo, esta secuela no logró acertar con el tono ni la intención de lo contado. Se pierde sutileza y lo que era una comedia de emociones se convierte en otra de circunstancias delineadas con un cierto trazo grueso. La inherente crítica social de la primera entrega queda solapada por las concesiones a la trama cómica, irregular en su desarrollo, con situaciones absurdas e iterativas. El drama de la emigración se diluye en una representación coral que pasa de condescendiente a grotesca y poco creíble.

Del zaragozano Nacho G. Velilla es *Perdiendo el norte*, para muchos la película que mejor retrata el infortunio de la emigración, especialmente juvenil, producida por la crisis actual. La taquilla demuestra que ha sido la representación sobre la misma más vista por los españoles.<sup>82</sup> Una comedia que sigue las desventuras de dos veinteañeros españoles en Berlín, Hugo y Braulio, decididos a conquistarla cual modernos Don Quijote y Sancho Panza. Seducidos por las historias de éxito mostradas en un programa que imitaba las premisas del popular *Españoles por el mundo*,<sup>83</sup> deciden que sus únicas posibilidades de ascenso profesional y social están en el país germano. En esto imitaron a muchos otros compatriotas de su generación. El paro en el primer trimestre del 2003 ascendió al 27% y muchos de los afectados eran menores de 25 años. Ello, junto con el hartazgo y la indignación por los recortes, el alza impositiva y la corrupción política general, provocó un éxodo de más de 500 mil personas (cerca de 90 mil, más del 16%, entre 29 y 33 años). Los destinos principales fueron Gran Bretaña y Alemania, país al que marcharon 22 mil individuos.<sup>84</sup>

Era obvio que desde este arranque inicial el filme dialoga con la película *¡Vente a Alemania, Pepe!*, a su vez el título referencial de la emigración de los años 60. Una relectura actualizada donde destaca una primera diferencia, la extracción social de los protagonistas. En el título de 1971 eran campesinos, en 2015 son urbanitas y con estudios superiores. La nueva representación de la emigración se detiene en la llamada Generación perdida, o los jóvenes sobradamente preparados —que algunos, mediante el efectivo sarcasmo, aludiendo al paro, denominan sobradamente pre-parados—. El 80%

<sup>82</sup> Fue la película más taquillera del año 2015, con una recaudación de más de 10 millones de euros y con más de 1,6 millones espectadores.

<sup>83</sup> El director comenta que se le ocurrió la historia de la película cuando leyó este artículo en *El País* sobre emigrantes españoles en Noruega que habían acudido a ese país tras ver ese programa. Ver: PÉREZ-LANZAC, C., “Atrapados en el Norte”, *El País*, (11-II-2012): [https://elpais.com/sociedad/2012/02/11/actualidad/1328962500\\_273909.html](https://elpais.com/sociedad/2012/02/11/actualidad/1328962500_273909.html), (fecha de consulta: 11-III-2018).

<sup>84</sup> MEJÓN, A. y ROMERO SANTOS, R., “*Perdiendo el norte*: una brújula para la crisis...”, *op. cit.*, p. 127.

de los que emigraron a causa del pinchazo inmobiliario eran titulados universitarios. Y de ellos, un 30% tenían un Máster o algún título de posgrado.<sup>85</sup> Se revela así una relación perversa entre la formación y la precariedad pues aquella ya no era garantía de estabilidad laboral ni éxito alguno.

Hugo tiene una doble licenciatura en Administración de Empresas y en Marketing, y un MBA, y trabaja en la inmobiliaria de su padre que pasa dificultades financieras, de las que espera salir a través de su pudiente futuro suegro. Pero la empresa quiebra. La suya es una familia de clase media que tiene que enfrentarse al desahucio, el gran icono de la crisis. Su declive hacia la bancarrota económica es el de España. Sin embargo la familia se resiste a esta nueva situación pues creen que “si pensamos como clase media, nunca dejaremos de ser clase media”.<sup>86</sup> Hugo irá a Alemania para encontrar un buen trabajo y así ayudar a resolver el problema económico y a mantener el estatus social.

Braulio es un licenciado en Ciencias Químicas que sufre los recortes en investigación.<sup>87</sup> El interés romántico de Hugo en Berlín, Carla, es una arquitecta española que ahora trabaja como ayudante en un Estudio.<sup>88</sup> En Berlín, además de codearse con otros jóvenes tan perdidos e insatisfechos con su situación como ellos, conocerán también a Andrés, un viejo emigrante que no quiere regresar a España por cuestiones familiares. Está encarnado por José Sacristán, el mismo que interpretaba a Angelino, el amigo de Pepe que le convence para emigrar basándose en su supuesto éxito laboral, en *¡Vente a Alemania, Pepe!* Ello no es gratuito. El diálogo que se entabla entre ambos filmes, reforzado por la elección actoral que comparten, apuntala el desarraigo, la nostalgia y la ambivalente identificación que se construye entre quien fuiste y quien comienzas a ser a partir del nuevo territorio. Andrés es el personaje que anclará los pies en la tierra de la pareja protagonista. Es el componente de cohesión de la historia, “la memoria histórica de este país (...) lo que era, de donde veníamos, que fuimos emigrantes”, como señala su director.<sup>89</sup> Padece de Alzheimer —ingenioso mecanismo para punzar en el tema de la memoria y la identidad— y su pérdida de memoria simboliza a un país sin recuerdos —o que, en realidad, no quiere recordar lo pobre que fue, el esfuerzo y el trabajo duro que hubo que acometer para prosperar—. Pero con ello está condenado a repetir el proceso pues desconocer o ignorar los orígenes puede llevar a la catástrofe.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>87</sup> Los recortes en I+D+i en 2013, que retrotrajeron la inversión en este sector a cifras de 2006, provocó una fuga de cerebros. *Ibidem*, p. 130.

<sup>88</sup> El paro del sector de la construcción se cuadruplicó entre 2006 y 2012. *Ibidem*. Esto afectó a todos los niveles laborales relacionados con el mismo.

<sup>89</sup> ARRIBAS, A. G., “‘Perdiendo el Norte’, o cómo reírse de con ternura de la nueva España emigrante”, *Lanza, Diario de La Mancha*, (03-III-2015): <https://www.lanzadigital.com/uncategorized/perdiendo-el-norte-o-como-reirse-con-ternura-de-la-nueva-espana-emigrante/>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

A pesar de este marco referencial el filme no deja de ser una comedia romántica clásica, sin gran deseo de crítica política. El humor blanco, más propio de un programa de televisión humorístico al uso,<sup>90</sup> sirve para enmascarar una falta de riesgo y una ligereza última. Al menos es capaz de mantener su punto de partida inicial, de denuncia de la estafa que para muchos jóvenes supuso formarse de manera exhaustiva en su campo de trabajo para luego encontrarse con un mercado laboral que desdeñaba tal preparación, a no ser que se gozase de contactos o influencias, en un final agrí dulce, más amargo que el de su referente de los años 70: el trabajo, la realización personal, sólo se puede encontrar fuera de España. Por ello, aunque de menor impacto social, la mirada más comprometida e hiriente sobre la emigración española, y el rol de los jóvenes en esta, se encuentra en *Hermosa juventud*. Para su protagonista Natalia, a diferencia de Hugo y Carla, Alemania ni siquiera será el paraíso del descubrimiento del verdadero amor desinteresado. Comportará también una decepción en cuanto a expectativas soñadas, una caída de Ícaro. En el caso de la joven del extrarradio madrileño, el aterrizaje será mucho más cruel, sin casi posibilidad de salvación alguna.

Sobrevolando a todo ello planea la doble construcción de España: la nostálgica y familiar —a la que se anhela regresar para morir en compañía, como el viejo Andrés, la que se observa a través de Skype y la galería de imágenes del móvil de Natalia—; y la áspera de la que desertan sus hijos en busca de la soñada promesa de prosperidad en nuevas tierras, pues la nación de origen se ha convertido en una gran aldea maldita.

### 3.5. Retratos de dislocaciones psíquicas en el cine de la crisis

La crisis se ha analizado e interpretado mayoritariamente en términos económicos, políticos y sociales, obviando en ocasiones que, tras sus cifras macroeconómicas, bulle un cosmos de personas directamente afectadas por las consecuencias del derrumbe financiero. Individuos que perdían medios de vida, recursos económicos y propiedades que identificaban con su propia existencia. Arrojadados a los márgenes, tenían que intentar recomponerse para volver a tener una presencia digna en la vida colectiva, comenzando por recuperar su autoestima y capacidad de convicción respecto a sus posibilidades de superación del trauma. En este proceso algunos simplemente se quedaron atrapados en sus nuevas circunstancias, abatidos por el duro golpe que supuso extraviar de un día para otro su modo de ser y estar. Otros lo intentaban pero volvían a ser derrotados, desistiendo y acomodándose a una apatía expectante o seguir intentándolo. Y el resto, poco a poco, conseguía salir del marasmo general y encontrar una respuesta suficientemente satisfactoria que les permitiera seguir creyendo en un futuro y una posibilidad de avance personal.

<sup>90</sup> De hecho el director ha sido guionista y responsable de la producción de series como *7 vidas* o *Aída* y más recientemente *Fenómenos*.



Este caos emocional propició el crecimiento de dislocaciones y patologías mentales con todo tipo de resultados. La ideología neoliberal, en su esencia, ampara una visión psicótica de la realidad, nada empática, narcisista (el triunfo a toda costa como imagen pública del yo), y manipuladora (es lícito hacer lo que sea en pos del éxito), fomentando, ahora desde su aceptación ideológica, los peores comportamientos sociales (acoso, explotación, desprecio, humillación, etc.). Esto puede poner en grave peligro la solidez del tejido social (lo que no importa pues el culto a la individualidad exige la marginación, e incluso el destrozo, del sentimiento colectivo: “cada cual por sí mismo”) y la posibilidad de un desarrollo armónico que garantice el mejor reparto posible de la riqueza y el mayor bienestar conjunto, económico y mental. Al contrario, la injusticia y la desigualdad imperan propiciando una brecha cada vez más difícil de suturar que arroja a la marginalidad social y personal a miles de personas, con el subsiguiente peligro de malestar social y revueltas políticas (aparición de los extremismos que proponen respuestas simples, de afirmación y consolación de las víctimas, a problemas complejos que exigen mayor calma en su reflexión y mayor paciencia histórica en su resolución). En su ceguera ególatra, el neoliberalismo es un generador de conflictos y venganzas iracundas que pueden estallar, por cualquier causa y en cualquier momento, y asaltar su territorio para doblegarlo de forma traumática generando un paisaje trágico e irracional de consecuencias impredecibles.

Un relato anticipatorio de dislocación patológica es *La vida de nadie* (Eduard Cortés, 2002). Basada en un hecho real ocurrido en Francia,<sup>91</sup> se centra en un individuo de clase media que asesinó a su familia antes de que descubriera que su vida profesional había sido una mentira de principio a fin (de hecho, llevaba años sin trabajar). Es un trabajo inspirado que sostiene el ritmo hasta la resolución final, basado en una intachable interpretación del personaje principal por parte de José Coronado. El mantenimiento de la mentira como escape de una situación considerada vergonzosa (la pérdida de empleo), anula la percepción del individuo sobre sí mismo y su valor en sus diferentes roles sociales. Ello propicia un estado de esquizofrenia que ampara una personalidad escindida que modifica su comportamiento, forzándole al retraimiento emocional y paralizándole a la hora de motivarse y plantearse metas que le sacaran de su empantanado aislamiento. Atrapado en su propia fantasía, la violencia, como forma de terminar con toda la impostura, es la única solución para un personaje desquiciado, prisionero de sí mismo e incapaz de elaborar cualquier otro discurso mínimo de redención.

Ya Jaime Rosales había anticipado este tipo de presencia, y amenaza, antisocial en *Las horas del día* (2003), relato sobrio, gélido, contundente en su distancia emocional, de un asesino en serie, Abel, que mata por la necesidad de hacerlo. Rosales no da respuestas a las desasosegantes preguntas que el espectador pueda hacerse sobre este individuo, simplemente lo refleja con frialdad entomológica. En el hormiguero humano, frenético en su búsqueda de sentido existencial, o bienestar monetario o aceptación

---

<sup>91</sup> El hecho fue recogido en la versión francesa *El adversario* (Nicole García, 2002).

social, Abel es un monstruo invisible que vive una vida opaca, encerrado con sus demonios, para ocasionalmente surgir a la superficie y asesinar con una insensibilidad implacable. Estos terribles momentos están narrados con una austeridad audiovisual remarcable. De igual forma, la cotidianidad de su vida normal se retrata con una distancia respetuosa (lo que se irá convirtiendo en un estilema del director). Desde la misma asistimos a su hipocresía social, propia de estas psicologías que logran engañar a su círculo inmediato, y a la acumulación de una tensión sorda y rencorosa que exige su liberación letal. Metafóricamente, Rosales ya anticipaba el acopio de desequilibrios íntimos de un sistema cegado e inmerso en una irreal edificación histórica, con todas sus implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales, cuya explosión irrefrenable arrasaría con toda concepción de lo considerado normal o correcto hasta ese momento, para dejar un paisaje devastador de individuos dislocados y enloquecidos.<sup>92</sup> “Es una de las mejores películas españolas de este periodo porque propone otro tipo de discurso, otro tipo de escritura, que transfigura el paisaje en aras de convertir la realidad en metáfora”.<sup>93</sup>

Una de las primeras consecuencias lógicas del hundimiento económico fue la incredulidad, la decepción y el desencanto general que se instaló entre la población, muy especialmente entre los jóvenes, que de pronto vieron como se les había robado un futuro. Su perplejidad dio lugar a posicionamientos de depresión, desinterés y apatía, temáticas que surgieron en diversos planos narrativos. En *Terrados* hemos visto cómo la desmotivación y la desilusión provocaba en un grupo de jóvenes protagonistas un estado de ensimismamiento, de catatonía contemplativa, que les limitaba a observar el mundo desde las alturas de la terraza mientras la vida transcurría abajo, en las calles, activa y cambiante, dejándoles atrás en la propia evolución de los hechos. Como contrapartida, en un ambiente cerrado, un piso, y un tiempo concreto, una noche de supuesta juerga, Rafael Hernández de Dios coloca a un grupo de jóvenes afectados y desorientados por la crisis, en *Más allá de la noche* (2014). Es esta una descripción psicológica que comienza como un suave retrato dramático de unos amigos que, entre conversaciones espontáneas sobre su realidad y el país en general, y según avanza la noche, en un montaje lineal, van adquiriendo unos comportamientos cada vez más extraños y turbios, a ratos desconcertantes. El espacio fotografiado, la vivienda, deviene hábitat claustrofóbico e hipnótico, metáfora de la sensación de enclaustramiento de los

<sup>92</sup> “*Las horas del día* la hago en 2002, que era también como si el mundo fuera el mundo feliz. Tengo la impresión de decir: ¡ostras!, esto no va bien, o sea, yo no me creo que esto vaya bien. Es como si hay una fiesta donde todo el mundo se la está pasando muy bien, pero están sucediendo cosas que dices: Sí, sí, puede ser muy divertido, pero esto no va bien porque esta fiesta acabará. Entonces hago *Las horas del día* bajo esa motivación. Posiblemente es la película más sociopolítica que he hecho, pero en ese momento lo único que me importaba era dejar un testimonio, pero mucho más simbólico. Hay un hombre que es un asesino y nadie sabe por qué, no lo explicamos. Pues para mí era: hay una sociedad que no está funcionando y nadie sabe verlo. Y varios años después ¡catacrack! Desde mi punto de vista es totalmente una película de su época, y lo hago simbólicamente a través de esta persona que tiene un comportamiento que está desencajado. Es lo que está pasando, es esto”.

VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, op. cit., p. 4.

<sup>93</sup> LOSILLA, C., “Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo...”, op. cit., p. 46.

personajes ante una época hostil y amenazante que les perturba y sumerge en comportamientos extraños a ojos de los demás.

Desterrando la metáfora clara de la crisis, vislumbrada como mero telón de fondo, sin gran incidencia real en los acontecimientos de los personajes, pero sin obviar el desalentador contexto, aparecen dos textos filmicos donde la falta de fe en el presente disfuncional y especialmente en el futuro, se esboza. *Los ilusos* (2013) y *Los exiliados románticos* (2015), ambos de Jonás Trueba. Aunque el contexto está relacionado con su época, sus angustias son fundamentalmente existenciales, una reflexión sobre su lugar como individuos, para desde ahí moldear un dibujo generacional. La sociedad se plasma como sujeto histórico con capacidad de dejar desamparados a sus integrantes. Estos exteriorizan su malestar, que no está vinculado al general disgusto socioeconómico como a su incapacidad para encontrar un lugar donde ser feliz y sentirse en paz. Son jóvenes ilusos y románticos, autoexiliados de un entorno abrupto, hostil, no tanto por su geografía política o socioeconómica como por ser vacío, carente de significados en una coyuntura en que los llamados grandes temas dejaron de tener solidez para convertirse en conceptos líquidos, maleables e inseguros. Son además hijos de la clase media burguesa española, no sufren los problemas derivados de la falta de vivienda, de dinero o de un trabajo. Estos son conflictos en principio ajenos a ellos. “Creo que la clase media ha sufrido la crisis menos que la clase obrera. Además, la clase media es en general la que tiene más representación dentro del cine por un motivo muy sencillo: los cineastas pertenecen a la clase media y se representan a sí mismos porque es lo que conocen y lo que les interesa”.<sup>94</sup>

Su visión tiende al blanco y negro. No es casual que esta fotografía fuera la elegida para *Los ilusos*. En esa paleta bicromática estos jóvenes quedan congelados, presos de un presente al que no saben cómo responder, de ahí la divagación y la quietud. Dos años más tarde, en *Los exiliados románticos*, estos jóvenes se mueven, emprenden un viaje coral a Francia (país símbolo de posiciones creativas que ejercen una fuerte influencia y atracción para el director, en especial la *Nouvelle Vague*). Es una *road movie*, ya en color, con una paleta cromática más compleja y una iluminación suave, dentro de un cierto naturalismo ingenuo, para una búsqueda más activa de conocimiento, paso necesario para transitar y dejar atrás la adolescencia. Hay una voluntad consciente, o no, de evadirse de los problemas personales y sobre todo los del contexto a través del viaje, del arte, de los amigos de semejantes preocupaciones existenciales o de la búsqueda de lo idílico. Así, en una de las muchas charlas, se dialoga sobre aspectos de la realidad nacional, como el tema de la emigración, donde la posición de uno de los tres protagonistas intenta desmitificar criterios entre migración económica y política, pero queda diluida en el propio carácter efímero de la comida, del viaje, y de los amores que intentan rescatar. A su vez, en el trayecto, se hace muestra de incredulidad y burla hacia las noticias en los periódicos, sobre todos los más legitimados y que se precian de ser de izquierdas. Su escepticismo revela el desdén

---

<sup>94</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, op. cit., pp. 18-19.

hacia los medios, heridos por la deshonestidad en su manipulación informativa, reflejo de la emitida por la nación en conjunto. El exilio en el filme adquiere connotaciones extra políticas, aunque intente en cierta medida coquetear con ello de forma soterrada. Son tres amigos voceros de una generación inxiliada que se marcha al extranjero solo a ratos, por placer, pero sigue en el país aunque no se reconozca en él. Pero la indignación subsiguiente no es suficientemente detonadora de algún tipo de postura conflictiva sino que queda más bien en un exabrupto débil y despegado. Es una generación de queja pero no de puñetazo.

Otro retrato de una juventud confundida y en pleno desajuste emocional y psíquico, producto de un contexto histórico que les condiciona y altera, es *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012), comedia hiperactiva que perfila el retrato de un joven obsesionado con rodar una película sobre los becarios de Erasmus en Barcelona, sin prácticamente financiación. Su empeño, desoyendo cuanto consejo le den respecto a cejar en él, visualiza una personalidad compulsiva y autocomplaciente que se refugia en una tarea que parece revelarse imposible: terminar el filme, como refugio y justificación de una huida de la realidad circundante y sus demandas. El estilo convulso y fragmentado del montaje visualiza su caótico mundo mental y su miedo, al menos, a encarar la vida tal como viene.

Entre 2008 y 2014 se produjeron varios títulos referenciales para enmarcar las premisas del impacto de la crisis socioeconómica en la psique del país y de los individuos, compartiendo instantáneas de personajes descentrados, portadores de lesiones internas que les imposibilita para relacionarse, atrapados en sus desequilibrios, desasosegados ante la falta de una salida, recurriendo a la violencia como única vía de escape. *Antes de morir, piensa en mí* (Raúl Hernández Garrido, 2008), *Caníbal*, *La herida* (Fernando Franco, 2013), y *Magical Girl* se hacen eco de estos ecos del malestar cultural, y lo hacen mostrando lo inquietante, el desajuste sentimental y comunicativo, la imposibilidad de amar bajo los tradicionales cánones, la irreverencia ante lo regulado y la legitimidad del placer desde la transgresión.

*Antes de morir, piensa en mí* es el relato de un crimen espeluznante, ejecutado por una mujer, Nina, en los años finales del franquismo que, renunciando a sus características más morbosas, indaga en los personajes y el porqué de su conducta, mostrando cómo las circunstancias moldean al individuo y pueden ser la causa de comportamientos inhumanos. En un montaje que mezcla tiempos narrativos, contemplamos la vida dura de Nina desde su infancia y su anhelo de búsqueda de un amor que compense tantos sinsabores y decepciones, para lo cual todo medio está justificado, por aberrante que pudiera ser.

Un sastre que se alimenta de carne humana femenina como modo de posesión; una asistente técnico sanitaria (ATS) que padece trastorno límite de la personalidad, o conducta *Borderline*, siendo autodestructiva en su impotencia para conectar con los

otros, y una joven con inestabilidades mentales expuesta a la superación de los traumas de su pasado relacionados a placeres lindantes con la brutalidad, respectivamente, completan el cuadro filmico disfuncional. Todos portan una lesión, sin sutura posible. Seres enfermos para una nación infectada por la desidia, la exacerbación de lo individual, como meta personal y colectiva, y el dominio de la sinrazón. Su dislocación traumática entronca directamente con las teorías de la enfermedad mental y su repercusión en la sociedad. Estos tres personajes vehiculan nuestra propuesta de en qué modo determinados sistemas en crisis propician el destape de la desviación de estados y respuestas en los sujetos que lo pueblan, arrojando esa luxación. A modo de círculo infinito, se lanza una pregunta matriz en cuanto al dualismo de individuo y sociedad respecto a dicha patología, y bajo qué situaciones se producen o desencadenan, siendo las sociedades actuales caldo de cultivo propicio para la presencia y expansión de estas desviaciones.

Construidos como enfermos mentales, tanto el personaje de Carlos, el sastre, Ana, la ATS, como Bárbara, la joven ama de casa dependiente de su esposo, responden a estos extravíos del comportamiento en sociedad desde la alteración de la psiquis. Son sujetos afectados que se debaten todo el tiempo entre su yo interno y la conducta externa a seguir a la hora de relacionarse con los otros. En los tres late la naturaleza psíquica desequilibrada, abyecta, del personaje y portan elementos psicopáticos:

Destaca el egocentrismo, la omnipotencia o megalomanía, la manipulación, la seducción, la mentira, la cosificación del otro, la incapacidad para sentir, la perversión, la vacuidad lingüística, la apatía y la desvinculación. La persona psicopática ha aprendido a vivir de manera disociada. Funciona bajo sus propias normas. Como persona escindida, también escinde cualquier agrupación o conjunto. El grupo parece su enemigo y por ello tiende a dividir. Destaca su inteligencia y su encanto. Son grandes seductores y manipuladores. Como quasi animal destaca su cualidad de supervivencia. (...) No es cierto que la persona psicopática es necesariamente asesina. Por el contrario, muchas de estas personas están, aparentemente, bien adaptadas al medio; son personas respetables, con familias y trabajos respetables.<sup>95</sup>

Los tres llevan una doble vida. Carlos a la par de ser un prestigioso sastre, valorado como hombre de bien y de respeto, dedicado por entero a su trabajo, prácticamente sin diversiones, de total austeridad y entrega, es un asesino de mujeres desconocidas, siempre atrayentes. Un caníbal que se alimenta de carne humana femenina y que encuentra en el acto de matar y degustar a sus víctimas una forma de entrega y erotismo, de compañía y amor a su solitaria existencia. Aparece aquí la

---

<sup>95</sup> JÁUREGUI BALENCIAGA, I., "Psicopatía, ideología y...", *op. cit.*, p. 92.

característica camaleónica del psicópata en que alterna su verdadera esencia con su rol social, lo que Vicente Garrido denomina personalidad reptil.<sup>96</sup>

De los tres personajes, Ana es el ejemplo más explícito en la representación del par salud-enfermedad, debido a su reconocida padecimiento. Es llamativo y paradójico que se dedique a la salud, vinculada de modo directo a los pacientes, así como su dulzura y dedicación para con ellos, cuando precisamente no sabe lidiar con sus semejantes en su accionar cotidiano, tanto el familiar (la incomunicación con su madre, con quien vive cuasi recluida en su cuarto dentro de un apartamento donde intenta jamás coincidir con ella), como el afectivo sexual (la necesidad y obsesión por la ex pareja y recuperar lo perdido) y el laboral (con su compañero de ambulancia). Pero tampoco sabe tramitar con sus propias emociones y frustraciones, por lo que se autoflagela como mecanismo para corporeizar toda la impotencia contenida, como alivio a su dolor personal, en clara pulsión autodestructiva.<sup>97</sup>

Si el personaje del sastre es quien más puede enraizarse en una descripción psicopática en términos clínicos, especialmente el del psicópata criminal, son las dos féminas jóvenes quienes más enarbolan la conjunción de trastornos de inestabilidad emocional en sociedades igualmente descentradas, a punto del colapso. Comparten una soledad devastadora, impenetrable. Todos intentan ser sujetos sociales bajo los patrones de normalidad: Carlos y Ana a través de su trabajo, Bárbara mediante el intento de consolidar su matrimonio, aunque acá juega al rol de enferma atendida, controlada, medicada por el esposo psiquiatra. Domados en apariencia por la sociedad, aceptados felizmente por ella, sin sospechar de su desajuste, de su peligroso aislamiento. Son individuos insertados en el accionar cotidiano que la comunidad acoge sin sospechar.

Sin embargo, se antojan sujetos que denotan la visceralidad de la sociedad a la pertenecen. ¿Está actualmente la sociedad tan enferma como ellos para no sospechar de ellos? Como dice Robert D. Harte “están en todas partes, viven entre nosotros y tienen

---

<sup>96</sup> Ver: GARRIDO, V., *El psicópata, un camaleón en la sociedad actual*, Alzira, Argal, 2003 y GARRIDO, V. *Cara a cara con el psicópata*, Alzira, Argal, 2004. El libro del 2003 es una excelente reactualización de la primera publicación del mismo en el 2000 bajo el nombre *El psicópata*.

<sup>97</sup> Erika Lust, la protagonista de *La pianista* (Michael Haneke, 2011) también porta esa pulsión autodestructiva mediante la autoflagelación. En su caso se mutila la vagina mediante cortes con una Gillette. Junto con Ana (*La herida*) y Bárbara (*Magical Girl*), la construcción del personaje de Erika, tanto por parte de Michael Haneke como esencialmente por la autora de la novela Elfried Jelinek en la que se basa el filme, entronca con la visión enferma de la sociedad, en este caso la vienesa. Precisamente un espacio estructurado, altamente normado, pulcro, donde impera el orden, la rectitud del saber. Pese a ello, aparece una persona caótica, cruel, destructiva y autodestructiva, que resulta aún más diabólica frente a la asepsia vienesa. Esta paradoja lleva de manera soterrada una lectura donde sujeto dislocado y sociedad vuelven a fundirse si se piensa en dicha ciudad como albergue del fascismo, que registra el mayor número de criminales nazis de la historia, concebido este último como una enfermedad incurable y un modelo de psicopatía claro.

Para un acercamiento al estudio de la relación entre el fascismo y la psicopatía ver: JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía, ideología y...”, *op. cit.*

formas mucho más sutiles de hacer daño que las meramente físicas”.<sup>98</sup> Estamos rodeados, y bajo el velo de la naturalidad, se extienden como una plaga. La crisis económica actual ha favorecido e implantado una sociedad anómica.<sup>99</sup> Las continuas insatisfacciones no solo no resuelven los estímulos de su mundo particular, sino tampoco sus motivaciones culturales, económicas, políticas, como miembro de una colectividad. Solo le queda al actor social un camino: el de la búsqueda de alternativas, —capaces de convivir con dicha desestabilización pero mejorando su bienestar— o la resignación, que en determinados situaciones deriva en la desubicación emocional.

Habría que redireccionar la mirada a la hora de caracterizar estas patologías que portan los tres personajes (Carlos, Ana y Bárbara, incluso Luis, el profesor en paro que chantajea a Bárbara y su hija Alicia). Si se analiza un comportamiento, o un estado emocional, en una sociedad enferma, el diagnóstico se complejiza al inmiscuir procesos contextuales que le son propios. En ello juega un rol vital la anomia, tanto personal como social, para descifrar un sistema social que no uniforma las normas y por ende potencia la alteración del comportamiento humano. Esta falta de regularización de la sociedad sobre el sujeto está atada a la pérdida o supresión de valores, y a la alineación, y puede conllevar al desate del miedo, la inseguridad, la angustia, incluso el suicidio. Un estado de insatisfacción que hace al individuo estar en perenne disyunción.

En el intento de descifrar el enmarañado armazón psíquico de estos tres caracteres, se recurre al símbolo, relacionándolo a tradiciones culturales y rasgos distintivos de la crisis. Es decir, se apela a un imaginario social que emparenta estas enfermedades y sus consecuencias con el momento histórico al que pertenecen, dejando entrever una España marcada fuertemente por la anomia: la religión arraigada en la España profunda y en la aparentemente más libre y atea; la falta de fe en el futuro inmediato; la crisis económica que avoca al desempleo, a la desesperación ante la inestabilidad monetaria y al chantaje; la perenne insatisfacción personal, la apatía. De este modo, la antropofagia deviene metáfora de la deglución entre seres humanos, la necesidad y el placer en engullir al otro. Si Bárbara deviene especie de súcubo de lo siniestro, aniquiladora sexual, Carlos actúa como un cazador depredador, mientras que Ana se consume en sus propias inseguridades y pudre su carne, y mente, como insignia

---

<sup>98</sup> NIEVES, J. M., “Robert Hare: ‘La sociedad no puede defenderse de los psicópatas, son ellos los que hacen las reglas’”, *ABC*, (Madrid, 19-III-2007): [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-03-2007/abc/Sociedad/robert-hare-la-sociedad-no-puede-defenderse-de-los-psicopatas-son-ellos-los-que-hacen-las-reglas\\_1632059153239.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-03-2007/abc/Sociedad/robert-hare-la-sociedad-no-puede-defenderse-de-los-psicopatas-son-ellos-los-que-hacen-las-reglas_1632059153239.html), (fecha de consulta: 20-XII-2016).

<sup>99</sup> Dentro de las disímiles investigaciones del rol organizativo de la sociedad y como ésta incide en sus individuos, uno de los conceptos sociológicos más interesantes es el la anomia, propuesto por Émile Durkheim. La anomia fue definida por Durkheim como la incapacidad de la sociedad de orientar las conductas de los individuos, derivando en comportamientos de carácter antisocial, entre los que se incluye el suicidio como una de las formas más radicales de separación y frustración social. Esta no cohesión social se vislumbró como un proceso temporal, perecedero, en su primer acercamiento, en el que la correcta división social del trabajo era fundamental para el alcance de la felicidad y la integración del individuo. Sin embargo, más tarde, en *El suicidio*, Durkheim alerta sobre la anomia como un mal crónico, de inmediata y vital resolución. Ver: DURKHEIM, E., *El suicidio*, Madrid, Akal, 1976 y DURKHEIM, E., *La división del trabajo social*, Madrid, Akal, 1987.

de su propia caída. Y junto a ellos, de manera inseparable, la inestable sociedad que los mastica.

Dentro de este enrevesado entramado psicológico encontramos también en el cine español reciente otros textos filmicos que igualmente dan fe de estas disfunciones psíquicas. Especialmente indicios más que comportamientos, tendientes a lo psicopático. Pero no desde la caracterización que hemos trabajado sino, de un modo aún más solapado, desde la extensión de la problemática hacia nuevos actores sociales que en apariencia se rigen por comportamientos de todas las tipologías. Entre ellas destaca la que relaciona a sujetos con poder, dígame grandes directores de empresa, economistas, quienes en sus manos llevan de algún modo el destino de sus trabajadores, y de toda una sociedad en determinados casos. Esta visión de los rasgos psicopáticos en dichos individuos es la que se adhiere mejor a la de psicópata integrado, y es una de las más osadas, defendida por Jáuregui Balenciaga y de la que nos hacemos eco, al detectar dichos tipos de atributos mentales en políticos y banqueros, en aquellos sujetos que violentan y destruyen estados de bienestar y abocan a una nación o un grupo a la crisis. Por ello podemos relacionar la presencia, dentro de las narraciones, de personajes y situaciones de poder con las disfunciones económicas y políticas actuales.

Jáuregui Balenciaga disecciona la psicopatía en tres tipologías, que hacemos extensivas al tratamiento de la figura del psicópata o sobre todo a la del sujeto con rasgos psicopáticos en varias películas que abordan la crisis y que han aflorado en dicho periodo: la primera está definida por aquellos que llevan una doble vida, camuflados de sujetos aceptados socialmente y respetables. Aquí entraría el sastre de *Canibal*, “en el caso de *Canibal*, la psicopatía integrada puede estar perfectamente visible, pero en el caso de *Bárbara* puedes entrever también, por ejemplo, que quienes le hacen daño, son psicopatas integrados”,<sup>100</sup> pero también “industriales y banqueros que siembran la desesperación en la economía de miles de pequeñas familias o en el erario público mientras salen en las revistas de actualidad”.<sup>101</sup> La segunda categoría defendida por la psicóloga española se refiere a quienes bajo el engaño y la manipulación humillan y dominan, provocando la desgracia de aquellos que le rodean. Su poder está en el mal hacia el otro. El personaje de *Bárbara*, esa malvada *Magical Girl*, se acomoda plácidamente en esta tipología, manipulando a quienes le rodean en una estrategia de poder absoluto y de sumisión por parte de los hombres que la poseen, o anhelan poseerla, hasta llevarlos al enfrentamiento, el crimen y la muerte. La tercera y última subdivisión la pueblan los políticos, incluso Jefes de Estado, los jefes de industrias y corporaciones, “que no dudan en aniquilar pueblos para conseguir sus fines”.<sup>102</sup> Esta tercera categoría es igualmente defendida por autores como Vicente Garrido y Robert Hare, otorgándole a la psicopatía un rol más amplio y travestido en la sociedad actual.

<sup>100</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., p. 8.

<sup>101</sup> GARRIDO, V., *El psicópata...*, op. cit., p. 20.

<sup>102</sup> JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “La psicopatía, ideología y...”, op. cit., p. 92.



En el cine español este tipo de personaje ha sido perfilado ya sea de modo protagonista o de manera lateralizada, en filmes como *La punta del iceberg*, donde una ejecutiva, Sofía, conduce una investigación interna sobre el suicidio sucesivo de tres empleados en su empresa multinacional.<sup>103</sup> El relato deviene *thriller* laboral en la medida en que la indagación va desplegando una relación de ofensas e infamias que revelan un ambiente profesional contaminado (que se corresponde visualmente con una fotografía sombría de una ciudad, sede de la empresa, polucionada, asfixiada en su aire nocivo) y enfermizo, un mundo de arbitrariedades por parte de la alta dirección, de abuso de autoridad y mentiras veladas. Surge así la imagen de un entorno desquiciadamente hipercompetitivo, cruel, inmisericorde, donde pululan una gama de personajes (el jefe tiránico, el sindicalista pactista, el trabajador asustado y agobiado...) que se definen en unos diálogos precisos. *La foto finish* muestra la degradación de un sistema capitalista que, en su adoración ciega a conceptos como rentabilidad, productividad, eficiencia, reducción de costes, etc., sin permitirse reflexión al respecto en algún momento para evaluar sus consecuencias y efectividad, ha entrado en una senda en declive que no sólo vuelve a acercarle a la explotación salvaje decimonónica sino directamente al esclavismo. Este tipo de personajes y situaciones se rastrean en los banqueros y los policías antidesahucios de *Cerca de tu casa*, o el director del banco corrompido y el delegado del gobierno de *El mundo es nuestro*. Pocos se redimen ante tales actitudes propiciadas por su profesión y los micropoderes que le son adjudicados.

Es llamativo que el tema del suicidio está prácticamente exonerado de las narraciones cinematográficas del periodo de la crisis. Y que en esos pocos casos, quien más aparezca es el afectado por este tipo de personajes (*Los lunes al sol*, *La punta del iceberg*). Sin embargo, se obvian o quedan en segundo plano las causas y los individuos que en su accionar psicopático, basados en su posición social, laboral o grupal, pueden ser los detonantes de procesos de deterioro mental y emocional cuya persistencia, junto con la sensación de vivir una situación irresoluble, puede empujar al individuo afligido, la víctima de esos comportamientos abusivos, a decidir que la única salida es, simplemente, abandonar ese mundo de humillación y vejación.

### **Rebeldes y con causa. ¡Sí hay motivo!**

El protagonismo visual de los jóvenes como sujeto histórico, en los años de la Transición, les retrató sobre todo en territorios de marginación y violencia, ligados a la droga, la pequeña delincuencia, la desobediencia a la autoridad, el acatamiento a un código propio, y a la lealtad a los amigos.<sup>104</sup> Era una actitud rebelde, asocial, reflejo de

---

<sup>103</sup> Basado en cierto modo en el caso real de la compañía France Telecom cuando, entre 2018 y 2019, 19 empleados se quitaron la vida a cuenta de las políticas laborales, que incluían acoso e intimidación, implementadas por varios ejecutivos, entre ellos, su exdirector Didier Lombard.

<sup>104</sup> CUETO, R., *Los desarraigados del cine español... op. cit.*

un momento de la vida personal fundamentada en la desconfianza, la crítica y la discusión. Son los años del llamado cine quinquí, con títulos como *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980); *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), o *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982). Esta imagen desapareció posteriormente, en los años de bonanza económica en los que la juventud tiene otra actitud, más hedonista y acomodaticia, y otros intereses, más consumistas y lúdicos. Se dejó llevar por los vientos de la prosperidad, supuestamente sin límite, en la confianza plena sobre su desarrollo futuro, tanto en lo profesional como en lo personal. Aunque también se reflejó, como trasfondo, una actitud de desencanto y de vacío interior donde ya se vislumbraba la preocupación ante el porvenir y sus incertidumbres. Títulos como *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) o *Barrio*, que más tarde tendrán eco en *Arena en los bolsillos* (Cesar Martínez Herrada, 2006), *Los niños salvajes* (Patricia Ferreira, 2012), *Ártico* (Gabriel Velázquez, 2014) o *Hermosa juventud*.

Y reaparece, nuevamente revoltosa, aunque más matizada, cuando la crisis cercena abruptamente tal seguridad en las posibilidades de ascenso social. Esta frustración es canalizada, en muchos casos, refugiándose en una zona de confort pasiva y apática, cercada por la protección afectiva de los amigos, donde el tiempo pasa a la espera de que cambien las circunstancias. Sin ser de todo conscientes de que, en caso de llegar tal momento, puede que no tengan oportunidad alguna de agarrarse al mismo porque su actitud ha anulado sus capacidades de reinención y ajuste a los cambios profesionales que serán parte de esa posible salida de esta crisis. La instalación en el desaliento y el desánimo es una defensa inútil frente a la incertidumbre, elemento que parece parte perenne del nuevo paisaje tras el *crash* del ladrillo. Sólo la percepción de tal esterilidad puede ser la base para que al menos en ciertos sectores se produzca una indignación que conduzca a algún tipo de movilización para intentar cambiar las cosas. Observaremos el desarrollo de estas actitudes de posicionamiento ante la crisis y sus consecuencias en los dos casos de estudio: *Magical Girl* y *Hermosa juventud*.

## CAPÍTULO IV

---

### Análisis fílmico de *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014)



Porque si brillaran se desvanecería todo el encanto sutil  
y discreto de esa escaza luz.

(Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*)

Cuando empiezan a aparecer cosas raras es que vamos bien.

(Carlos Vermut)



## 4.1. Proemios

### Proemio real. Un *sleeper* español<sup>1</sup>



Fig. 1. El historietista, ilustrador, guionista, productor y director de cine Carlos Vermut en su espacio de trabajo. La figura de *Mazinger Z* que corona el mueble alude a su preferencia por el mundo nipón, especialmente al proveniente del manga y el anime. Una presencia isotópica en su obra y de una funcionalidad crucial en *Magical Girl*.

Amalgamando varias de las estrategias discursivas por las que se mueve el actual cine español a la hora de representar la crisis de su época, aparece uno de los filmes más llamativos e irreverentes dentro del panorama cinematográfico: *Magical Girl* (2014), el segundo largometraje del realizador Carlos López del Rey, conocido bajo el seudónimo de Carlos Vermut.<sup>2</sup>

Vermut, con una trayectoria como historietista,<sup>3</sup> cuenta en su quehacer fílmico con seis materiales: *Maquetas* y *Michirones* (ambos de 2009), *Diamond Flash* (2011), *Don Pepe Popi* (2012), *Magical Girl* (2014) y *Quien te cantará* (2018).<sup>4</sup> En todos sus trabajos se pueden rastrear elementos consustanciales a su poética como el uso del humor negro, el coqueteo con lo fantástico y lo inquietante, la promiscuidad genérica, lo accidental y la

<sup>1</sup> *Sleeper* es un término empleado para designar a películas que tuvieron un gran éxito de taquilla y renombre pese a que no se esperaba eso de ellas ya que sus medios y presupuesto suelen ser limitados.

<sup>2</sup> Según sus propias palabras, le gustaba dibujar las botellas de vermut. “Es un seudónimo que empecé a utilizar hace mucho tiempo. Dibujaba comics y fanzines y solía copiar las etiquetas de las botellas de vermut que mis padres tenían en casa. Un día firmé como Vermut, como de broma, y lo fui usando cada vez más, y ya me lo he quedado”. ALDARONDO, R., “Carlos Vermut: ‘Me puse Vermut porque me gustaba dibujar las etiquetas de las botellas’”, (09-X-2014): <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/201410/09/puse-vermut-porque-gustaba-201410091543.html>, (fecha de consulta: 20-IX-2016).

<sup>3</sup> A sus colaboraciones como ilustrador en publicaciones periódicas y revistas se une su obra editada en libro: *Mighty Sixties* (2001), *El banyan rojo* (2006), *Psico Soda* (2007), *Plutón B.R.B. Nero. La venganza de Mari Pili* (2009) y *Cosmic Dragon* (2012), este último a modo de homenaje al manga *Dragon Ball* (Akira Toriyama, 1984-1995). Destacan *El banyan rojo*, premio de comics Injuve (2006) y *Plutón B.R.B. Nero. La venganza de Mari Pili*, novela gráfica basada en la serie humorística de ciencia ficción *Plutón BRB Nero* (2008-2009), de TVE. Lo surreal, la ironía ingeniosa y lo hilarante son las características que retomará en su obra fílmica donde el humor negro se fusiona con los aspectos más reales, que no por cotidianos dejan de ser absurdos y tragicómicos.

<sup>4</sup> Su tercer largometraje, *Quien te cantará* (2018), tendrá su estreno oficial el 26 de octubre de 2018 a través de la distribuidora madrileña de cine Caramel Films.

muerte como constantes temáticas para discursar sobre lo transitorio de la vida. Y es en sus dos largometrajes (*Diamond Flash* y *Magical Girl*) donde estas características cuajan de modo más certero y lo enrumban hacia lo figurado y lo misterioso. *Diamond Flash*, un *thriller* de corte fantástico, ya adelantaba algunas constantes temáticas y ciertos rasgos estilísticos del director que están presentes en su última propuesta, sobre todo la utilización de referentes anteriores en claro proceso intertextual provenientes tanto del mundo occidental como de una marcada presencia oriental y los entrecruzamientos de vida. Son citas a diversos padres y géneros cinematográficos, desde una propuesta entre el homenaje y la libre reescritura, pero sin la sofisticación y la madurez de esta producción fílmica analizada, ni el trabajo simbólico y realista realizado, al mismo tiempo, para representar el momento actual del país.

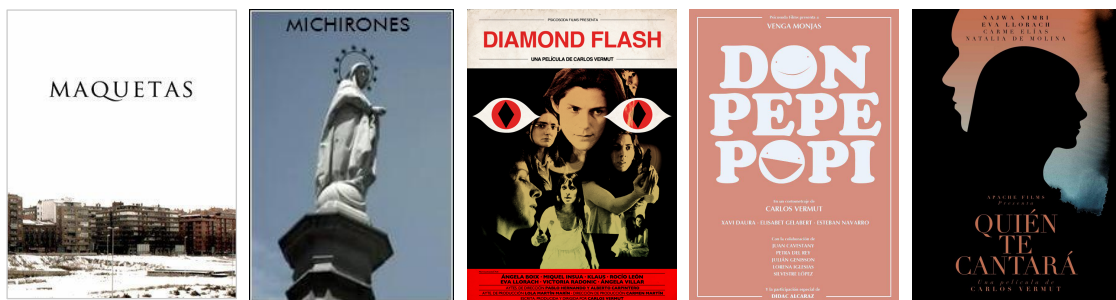


Fig. 2. Carteles cinematográficos de sus obras anteriores y la posterior a *Magical Girl*.

Vermut, como director-autor, escribe, produce y coproduce, dirige y hasta diseña la gráfica como parte de la promoción de sus materiales audiovisuales (*Magical Girl*), en consonancia con el concepto de creador multifacético, lo que le ha merecido, a partir de esta producción de 2014, el calificativo por otros creadores de autor total.

El caso de Carlos es particular. Al más puro estilo renacentista, Carlos hace carteles porque hace películas. Hay pocas personas capaces de escribir, ilustrar, dirigir, producir (en el caso de *Diamond Flash*, su anterior filme), crear un monstruo exquisito y exitoso como *Magical Girl* y, además, sintetizarlo en una sola imagen. En este caso las leyes del marketing se diluyen o adquieren la forma que marca el autor (al fin y al cabo él es quien mejor conoce su propio universo y, como ilustrador, parece el más indicado para ponerle cara).<sup>5</sup>

En *Magical Girl* concomitan la mirada intimista y lateralizada, la apropiación de elementos del *noir*, y sobre todo la exacerbación de la dislocación personal marcada fuertemente por la psicopatía, a la hora de representar la crisis socioeconómica y de valores española. *Magical Girl* forma parte de una micro unidad de películas vinculadas

<sup>5</sup> DÁVILA, P. y LINDE, A., “5 carteles 5 identidades// Carlos Vermut, el autor total”, *PREMIOSPROYECTA*, (9-IX-2015): <http://premiosproyecta.com/sin-categoria/5-carteles-5-identidades-carlos-vermut-el-autor-total/>, (fecha de consulta: 20-IX-2016) y DÁVILA, P. y LINDE, A., “Para *Magical Girl* queríamos un cartel simbólico, intrigante, icónico”, *Gráfica*, (17-IX-2015): <https://grafica.info/carlos-vermut-cartel-magical-girl/>, (fecha de consulta: 20-IX-2016).

a un estado psicológico tan desasosegado como los tiempos que se viven, y dentro de ella se erige en la más representativa, al exacerbar una patología psicosocial anclada a un aquí y un ahora desde la metáfora. ¿Cómo se lee la cinta dentro de esta época marcada por la crisis? ¿Representa el momento crítico por el que discurre España? El número y la valía de lauros que ha acumulado en festivales nacionales y extranjeros a su paso,<sup>6</sup> entra en consonancia con las aseveraciones del director manchego Pedro Almodóvar, quien la catalogó como “la gran revelación del cine español en lo que va de siglo”,<sup>7</sup> en detrimento no sólo de sus contemporáneas sino incluso de otros directores y sus filmografías dentro de la Historia del Cine Español.<sup>8</sup> Dichas alabanzas y premios se emparentan con los modos de representación de la España contemporánea en el cine desde la sorpresa, el desacato y lo velado. *Magical Girl* se suma al síntoma rastreado en parte de la producción nacional reciente: el modo de visualizar y enfrentarse a la crisis desde el discurso introspectivo. Lo disimulado, la grafía visual desde las sombras venciendo a las luces, o a lo explícitamente acusador. Resulta llamativo el modo en que se apodera de determinados recursos lingüísticos y simbólicos para apuntalar algunos de los temas cruciales de la crisis actual en la sociedad. El autor apuesta por un tratamiento más oblicuo del presente. El país que Vermut edifica, crece y se muerde su propia cola, como el lagarto encerrado en ese tondo que preside la puerta secreta de Oliver Zoco hacia un placer no imaginado y feroz.

---

<sup>6</sup> *Magical Girl* cuenta con varios lauros a lo largo de 2014. La Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián a Mejor película y la Concha de Plata al Mejor director. Un Premio Goya (de siete nominaciones). Cuatro Premios Feroz (de ocho nominaciones). Premio del Público en el Festival de Cine de Alcalá de Henares. Así como varias nominaciones en los Premios Fénix, los Premios Gaudí y los Premios Proyecto.

<sup>7</sup> ALMODÓVAR, P., “Mágico Vermut”, *El Deseo*, 2014: <http://www.eldeseo.es/buenas-noticias/>, (fecha de consulta: 10-X-2016).

<sup>8</sup> “Me ocurrió con Víctor Erice y con Iván Zulueta y me ha vuelto a ocurrir con Carlos Vermut y su *Magical Girl*. Los dos primeros y el tercero han firmado una segunda película (*El Sur* y *Arrebato*, respectivamente) que es una verdadera obra maestra. Una película que crece con los años, en el caso de los dos primeros, y con las horas y los días en el caso de Carlos Vermut”. *Ibidem*.

Almodóvar deja zanjada la relación entre los tres directores que decide preponderar en las notas de su diario. Y lo hace conformando una triada, al modo sacro de la Santísima Trinidad, en este caso en particular una Santísima Trinidad del Cine Español. Comparten un denominador común: el haber filmado una segunda propuesta de relevante valía. Este llamado de atención almodovariano no es gratuito, puesto que la tradición cinematográfica, aún hoy, refrenda la obra como un hecho aurático, cargado de novedad y consumido como un acto paradigmático, como una obra maestra; por lo que muchos directores de cine se ven ante la diatriba de alcanzar un nuevo escalón superior con cada entrega. Dentro de este complejo proceso de validación autoral, el momento más conflictivo es la segunda obra tras el éxito del primer filme. Y ello lo sabe bien Almodóvar, tras las expectativas dejadas por *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980) y la posterior *Laberinto de pasiones* dos años más tarde (1982). De este modo, el director manchego ubica a *Magical Girl* en una posición de gran legitimidad, recomendándola con vehemencia, y a Carlos Vermut no solo dentro los sacrosantos muros de la Historia del Cine Español contemporáneo, sino en la particular historia de aquellos pocos directores patrios que poseen la capacidad de sorpresa y talento creativo en su segundo trabajo hasta al punto de catapultarlos.

En el caso de Vermut podemos aseverar que para los críticos y los seguidores de su producción, opinión a la que nos sumamos, *Magical Girl* representa un salto cualitativo respecto a su inquietante ópera prima en el largometraje *Diamond Flash*. “*Diamond Flash* fue un debut de impacto: cineasta autodidacta formado como historietista, Vermut esbozaba un universo propio que aquí crece y se consolida, afirma su tono y contiene sus tendencias centrífugas y su gusto por el ocasional desvío caprichoso”. COSTA, J., “Niña de fuego y hielo”, *El País*, (Madrid, 17-IX-2014):

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444\\_494503.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444_494503.html), (fecha de consulta: 12-IX-2016).

## Concepción y concreción fílmica. *Wonder Boy meets his magical girl*<sup>9</sup>

En *Magical Girl* aparecen alusiones y constantes temáticas que de un modo otro ya estaban en sus obras anteriores, pero el elemento que las empasta del todo, a modo de obsesión autoral, es la imbricación de lo fantástico con lo cotidiano; la fantasía y lo poético como elemento simbólico para discursar sobre lo real.

Tras terminar el rodaje de *Diamond Flash*, aunque de por medio está el cortometraje *Don Pepe Popi*, Vermut se planteó comenzar a escribir algo de modo inmediato y tenía claro qué género explorar. “Necesitaba escribir, más allá de tener algo concreto que contar. Lo primero que tuve claro es que quería hacer una película de cine negro”.<sup>10</sup> A medio camino entre Madrid, España y Tokio, Japón, comenzó a cocerse el nuevo largometraje, en el que las pasiones y mentalidades oscuras del sujeto se entroncan con una realidad desarticulada en la España de hoy. No es gratuito que parte de la escritura de Vermut tomara el país nipón como punto de arranque si tenemos en cuenta la clara y exacerbada influencia de la cultura japonesa en toda su filmografía y especialmente en *Magical Girl*, develándose desde el propio título. La inspiración a la hora de crear la obra viene dado por su perenne interés por el misterio, sobre todo los cotidianos, y por lo desconocido. “Me gusta mucho cómo eso se filtra en el día a día y contrastado con el realismo me gusta más. Me encanta el terror, el pulp... combinado con lo realista”.<sup>11</sup> De esta amalgama de lo simbólico y misterioso con lo real, nace una historia que aborda la crisis actual española, radiografía al español de a pie, sus anhelos e intersticios más velados entre el deseo y el deber, con la sofisticación de un cúmulo de referentes culturales que transitan desde los cuentos clásicos de Disney hasta la obra de cineastas como Quentin Tarantino, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, etc., o la cultura japonesa. La alta y la baja cultura se funden en un todo indivisible donde el Bien y el Mal, lo pop y lo tradicional, Oriente y Occidente concomitan armoniosamente.

Es importante apuntalar que aunque casi siempre se vende *Magical Girl* como drama y sobre todo como cine negro a la hora de posicionarla en el mercado, la pluralidad de temas abordados, las multi influencias culturales en un acto de pastiche complejo exacerbando la idea de *puzzle* que trabaja la película, más las referencias a la

<sup>9</sup> *Wonder Boy* es una serie de videojuegos distribuidos en un inicio y más tarde también creados por la prestigiosa empresa japonesa Sega —especializada en desarrollar software y hardware de videojuegos—. En el país nipón es conocido también como *Monster World*. Destacamos que en la última versión *Wonder Boy: The Dragon's Trap*, el protagonista, debido a una maldición, es convertido en varios animales, entre ellos el lagarto, lo que coquetea intertextualmente con la alusión que queremos fomentar entre el director fílmico, su obra —también considerada como una chica mágica— y la presencia simbólica del lagarto en la misma como elemento de inquietud, misterio y disfunción psicológica, proveniente de la literatura de Edogawa Rampo. Súmesele que uno de los comics de la autoría de Vermut se titula *Cosmic Dragon* (2012), de gran influencia nipona.

<sup>10</sup> VERMUT, C., “Introducción”, en VERMUT, C., *Magical Girl. Guion, Los cuadernos de Cinema23*, México D. F., Internacional Cinematográfica, Iberocine, A. C., 2016, (s. p.).

<sup>11</sup> “Entrevista con Carlos Vermut”, *El País*, (Madrid, 20-II-2015):

[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/20/actualidad/1424433600\\_1424444916.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/20/actualidad/1424433600_1424444916.html), (fecha de consulta: 06-XII-2016).



cotidianeidad española en varios aspectos, casi todos relacionados a la crisis, posibilita una ambigüedad estilística y genérica que perseguía el propio autor a la hora de edificarla.

Un aspecto a destacar en la escritura del guión filmico es la concepción de los personajes, pues son ellos la base psicológica que sustenta al filme, especialmente la tríada concebida entre una mujer hermosa con una psiquis alterada, un profesor en paro necesitado de dinero y un ex presidiario que teme y anhela al mismo tiempo a esta mujer.

En relación a la creación de los personajes, intento confiar en la intuición a la hora de escribir. Huyo de la obligación de tenerlos claros al cien por cien. Creo que las personas no son así, nadie tiene completamente claro cómo es uno mismo y es más difícil todavía hacer un análisis de una persona ajena a ti pretendiendo conocer todas sus aristas. Me parece soberbio pensar que soy capaz de comprender a todos mis personajes, porque quizá yo no sea tan complejo como lo son ellos.<sup>12</sup>

La insinuación se convierte en la clave para edificarlos dejando esos huecos vacíos que debe rellenar primero el actor y más tarde el receptor. Hendeduras que se antojan grietas que la propia mente sádica, siniestra o salvadora del espectador sabrá rellenar. Esa posibilidad interpretativa y de totalidad proporciona al filme una imprecisión y una dosis de misterio aún mayor, que en el terreno del lenguaje audiovisual está trabajada la mayor de las veces con el uso del fuera de campo y el empleo de la elipsis.

Tras la escritura de un año, el director concretiza su trabajo en forma de guion y comienza a publicitarlo recorriendo festivales y tocando puertas donde encontrar una financiación que hiciera posible el rodaje y el acabado del material. Este logro se debe en parte a Pedro Hernández, quien se fijó en el joven cineasta en un festival en Francia al que acudía Vermut a presentar el guion de lo que más tarde sería *Magical Girl*. De este modo, en clara armonía comunicativa entre realizador y productor, entró la productora Aquí y Allí Films en el proceso de financiación.

En la filmación, el director le otorga mucha importancia al trabajo con el sonido y al trabajo con los actores, quienes en buena medida corporeizan la inquietante historia.<sup>13</sup>

Trabajar con los actores fue el proceso más bonito y más fácil, una experiencia muy agradable de la que siempre aprendes. Tú estás encerrado escribiendo durante un año y de pronto les das el testigo a unos actores que tienen que interpretar. Y me refiero interpretar en todas sus acepciones. Interpretan un papel pero también tienen que interpretar qué sucede en ese universo, tienen que darle sentido y

---

<sup>12</sup> VERMUT, C., "Introducción", en VERMUT, C., *Magical Girl. Guion...*, op. cit.

<sup>13</sup> Una parte sustancial de los lauros alcanzados por el filme recaen en los actores. Premio Goya y Premio Feroz a Bárbara Lennie por Mejor actriz protagonista; Premio Feroz a José Sacristán como Mejor actor de reparto. Luis Bermejo, Israel Elizalde, Bárbara Lennie y José Sacristán han estado igualmente nominados en estos premios y otros certámenes de igual prestigio por su encomiable labor actuarial.

valorarlo. Y eso siempre es subjetivo, no es matemático. Fue una suerte poder contar con actores de la talla de José Sacristán, Bárbara Lennie o Luis Bermejo, porque ellos son la película.<sup>14</sup>

### **Producción, promoción y difusión filmica. Wonder Boy encuentra el caldero de monedas de oro<sup>15</sup>**

Con cinco trabajos en el campo cinematográfico, es con el reconocimiento mayoritario en los circuitos de cine independiente de su ópera prima en el largometraje *Diamond Flash*,<sup>16</sup> cuando Vermut logra un mayor apoyo institucional y monetario para llevar a cabo *Magical Girl*. Si bien el primero fue rodado con una cámara fotográfica y financiado mayormente por el propio director, con un coste aproximado de 25 mil euros, esta segunda entrega, con una financiación aproximada de 500 mil euros, gozó de una libertad y comodidad aún mayor a través de la financiación privada, convirtiéndose en una coproducción hispano-francesa. De todos modos, esta suma se considera limitada ya que las producciones españolas rondan entre los 2 y 3 millones de euros.

Además del presupuesto para la concreción de la película, otorgando la mayor cuantía Aquí y Allí Films, la colaboración de Mercedes-Benz en el patrocinio y la participación de Canal+, Avalon, Televisión Española (TVE) y Sabre producciones como productora asociada fueron igualmente decisivas.<sup>17</sup> Sin embargo, su lanzamiento definitivo, diríamos su encumbramiento, fue el paso por los Festivales Internacionales de cine de Sitges, Toronto y especialmente de San Sebastián. El evento vasco no le era ajeno pues por allí había desfilado con anterioridad con sus otras obras, pero nunca con la repercusión mediática y los lauros obtenidos con este inquietante relato cinematográfico. La Concha de Oro y la Concha de Plata por mejor filme y mejor

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Dae-Hyun y el caldero de monedas de oro* es un manga, del dúo creativo canario-argentino SK\*EP, donde el protagonista es un joven viajero que intenta encontrar el mítico caldero de monedas de oro para de este modo poder pagar ejércitos que protejan el reino de su padre. El que se rumoree que el dinero se encuentra en las bases de los arcoíris, que casi nunca se logran vislumbrar, contrasta con el espacio siempre nublado, y en guerra, donde vive el chico. Aquí lo empleamos por los posibles juegos intertextuales que se producen, estrategia por demás típica de Vermut en su obra, destacando en este caso la búsqueda de dinero (a través del chantaje) y la alusión al arcoíris, que a su vez se encuentra relacionado con su presencia en *El mago de Oz*. Ver: SK\*EP, *Dae-Hyun y el caldero de monedas de oro*, Barcelona, Norma Editorial, 2013.

<sup>16</sup> *Diamond Flash* fue prácticamente autofinanciada por el director, invirtiendo parte de las ganancias conseguidas por los derechos de *merchandising* de la serie de animación musical para niños de 4 a 7 años para Televisión Española *Jelly Jamm* (2008). El filme obtuvo diferentes lauros, entre ellos el Premio Rizoma de Distribución en su segunda edición. “Asimismo, ‘Diamond Flash’ logró el record de visionados en la distribuidora on-line Filmin y acabó en varias listas ‘Top 10’ en 2012. Gracias al premio de Rizoma, su película ‘Diamond Flash’ se pudo distribuir en el territorio nacional en DVD bajo el sello de Cameo y únicamente exhibida en los cines Golem”. MORENO, C., *El nuevo/otro tipo de cine: Magical Girl... op. cit.*, p. 10.

<sup>17</sup> En el ámbito de la producción, la productora española Aquí y Allí Films participa en un 90% de los beneficios y la francesa Films Distribution cuenta con un 10% de los beneficios, al tiempo de ser la encargada de la distribución internacional del filme. En cuanto a la distribución, esta se comparte de forma tripartita entre tres entidades: Avalon (asume la promoción), Canal+ (pre-compró los derechos de emisión) y TVE (una vez visionada la obra, adquirió los derechos de distribución).

director respectivamente en San Sebastián catapultaron el trabajo filmico hacia una legitimidad crítica y especializada y las ansias de consumo de un espectador que esperaba anhelante su visionado en salas de cine y online con una acogida atípica.<sup>18</sup>

En paralelo, y previamente, en la visibilidad de la película fue determinante el desarrollo de distintas estrategias de difusión como crear una comunidad; difundir y promocionar la película mediante redes sociales; crear anuncios publicitarios y el tráiler. En relación a la comunidad fue muy importante la presencia de las redes sociales que aportaron a la estrategia de difusión una plataforma donde *Magical Girl* formó parte de un entramado de elementos que se relacionan entre sí utilizando la película como contexto. Durante la fase de exhibición del filme, la idea que la distribuidora Avalon manejaba consistía en hacer un pase pequeño para que así existiese un grupo de personas que la viesan pero sin sobreexponer demasiado la película, junto con asistir a San Sebastián y a Sitges (una plataforma idónea para promocionar y crear expectación de este tipo de material audiovisual es el Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya), y estrenar. Se quería contar con los blogueros vinculados al micro mundo de dicho festival, que visionasen la película para luego depositar confianza en esas personas y fiarse de su criterio para que desde sus redes sociales, blogs y cuentas de Twitter hablasen de la cinta. Y funcionó. Soportada por un efectivo trabajo de marketing mediante diferentes ventanas de difusión en las que destaca el giro digital y la fuerza de Internet y un importante recorrido por festivales de prestigio, *Magical Girl* se erige en un filme *low cost* que devino en sorpresivo éxito generando un sinfín de críticas en blogs, revistas especializadas, algunos estudios de instituciones universitarias y artículos académicos, recaudando una taquilla mucho mejor de lo esperado y obteniendo numerosos premios.

Avalon, la productora y distribuidora de cine independiente, quien se encargó de la distribución del filme, fue galardonada en los Premios Proyecta 2015<sup>19</sup> con el Premio Manuel Vicaria a la mejor campaña de prensa por *Magical Girl* (ex aequo con *La isla mínima*, Alberto Rodríguez, 2014). A su vez les fue otorgado el Premio Fotogramas al mejor cartel de estreno. Vermut estaba nominado por ambos diseños gráficos presentados en la categoría principal de cartel al ser él el autor también de estas

---

<sup>18</sup> “Con una recaudación de 144.156€ y un número de espectadores de 27917, rompe moldes y se convierte en una de las películas con mejor rendimiento, ya que durante el fin de semana de su estreno generó 1.000€ en 14 de las 38 salas en las que se proyectó, un hecho nada desdeñable si tenemos en cuenta que las salas eran de aforo reducido. Durante el primer fin de semana, agota entradas todos los días en los Cines Renoir de Plaza de España con una recaudación de 4.579€, superando los 3.000€ en los Cines Yelmo Ideal ese mismo fin de semana”. RAMOS, E., “*Magical Girl* de Carlos Vermut, la creación de un estilo”, *Comunicaciones y Cultura*, 28-X-2015: <http://comunicacionesyculturas.over-blog.com/2015/10/magical-girl-de-carlos-vermut-la-creacion-de-un-estilo.html>, (fecha de consulta: 06-X-2016).

<sup>19</sup> Los Premios Proyecta se centran en el marketing de cine, reconociendo la labor de los profesionales de la industria cinematográfica menos visibles e igualmente decisivos. Desde el 2013, y por iniciativa de los alumnos del Máster en Film Business impartido en la ESCAC, este certamen funciona como plataforma idónea para dar a conocer a aquellos creadores desde una visión menos romántica del cine y cada vez más determinante en su concreción y legitimidad, adquiriendo cada vez más mayor presencia y participación.

creaciones —aunque el lauro principal en esta apartado fue para *Loreak* y *Ciutat morta* (*Ciudad muerta*, Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2014)—.

### Ten cuidado con lo que deseas... y con lo que ves. Homenaje, trastorno y consumación

Como parte de esta muy bien armada estrategia de marketing, resalta la creación del cartel y el tráiler o *teaser*. Ambos fungieron como anunciantes del misterio en esa especie de juego de prestidigitación que servía de antesala a lo porvenir, intriga que conjugaba de modo ideal con los presupuestos de la narración filmica y el desate de lo ominoso. “Queríamos un cartel simbólico, intrigante, icónico”, enuncia Marcos Colorado, responsable de materiales de Avalon.<sup>20</sup>

Violentando la dinámica clásica del equipo de marketing, encargados siempre de determinar la gráfica final de sus películas, por esta vez es el propio Vermut quien asume la autoría cómodamente, en parte por su reconocido trabajo como ilustrador y dibujante de comics. Confecciona dos propuestas: una más simbólica y otra más comercial. En ambas reza la premonitoria frase *Ten cuidado con lo que deseas*.

En la propuesta simbólica se impone más el dibujo y la austeridad de recursos plásticos, condensados en la presencia ominosa de la bárbara mujer y el lagarto como figura inquietante y misteriosa que funge como herida en su frente, cual mutiladora presencia y sello identitario para expresar el universo de esta chica mágica. “(...) la opción del lagarto convenció sin esfuerzo para llegar al público natural de la película: los seguidores de Vermut y cultuoretas allegados”.<sup>21</sup>



Propuesta gráfica n.º 1



Propuesta gráfica n.º 2

Fig. 3. Propuestas graficas en las que se ha respetado la paleta triádica de color: rosa, negro y blanco, pero que diverge en cuanto a simbologías dentro de la inquietante trama.

<sup>20</sup> DÁVILA, P. y LINDE, A., “Para Magical Girl queríamos un cartel simbólico...”, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

Esta grafía circuló en campañas más alternativas y se acomodó rápidamente como parte de la iconografía del filme, pero a su paso por el Festival de San Sebastián y la obtención de tan importantes premios, el filme creció en visibilidad y fama por lo que Avalon decidió estratégicamente ampliar el receptor. Y ello implicaba también al cartel promocional. De este modo, la segunda propuesta devino el cartel final que circuló; una mezcla entre el universo vermutiano y determinadas concesiones propias del marketing fílmico en las que se hace muy oportuno priorizar a los actores principales. Esta nueva idea cambiaba el negro como color dominante, más relacionado a lo siniestro, por el impoluto blanco. En ambos se mantenía el rosa, uno más en tono rosa chicle, el otro a modo de rojo diluido, en consonancia directa con la representación de un corazón quebrado. En ninguno de los dos el rosado posee la clásica edulcoración cromática a la que está culturalmente asociado. Uno es más potente, agresivo e inquietante. El otro es en apariencia más delicado y lírico. “El resultado [final] es una fusión de elementos que utiliza el personal universo gráfico del autor, haciendo una mínima concesión a las leyes del marketing”.<sup>22</sup>

Ambos carteles son altamente intertextuales, como mismo lo es el filme. Si en la primera gráfica promocional quedaba al descubierto el universo oriental a través de las *Magical Girls* y la literatura de Edogawa Rampo,<sup>23</sup> especialmente en su obra *El lagarto negro* (1934), en la segunda se devela claramente la similitud con el cine de Saura y especialmente con *La prima Angélica* (1973), fungiendo esta cinta como correlato visual. Así ambos terminan unidos por los oscuros deseos de la carne y la mente. Un corazón quebrado en diversos pedazos sirve de marco para ubicar a cada actor principal en cuatro fragmentos. En el centro está ubicada una pieza de un rompecabezas que sirve de conector de dichos trozos al tiempo que irradia la idea de lo incompleto, juego (esta vez peligroso y macabro) y vidas cruzadas. Una porción del *puzzle* abandonada, como la que nunca encontrará Damián para terminar su rompecabezas, y que extrañamente halla Luis en la calle antes del encuentro con Bárbara a modo de antesala de dicho entrecruzamiento fatal. Esta analogía conjugaba una ilustración previa de Carlos Vermut<sup>24</sup> con el cartel que publicitaba el filme de Saura.

---

<sup>22</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “El cartel de cine en España a través de sus creadores...”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>23</sup> A diferencia de los nombres chinos y coreanos, donde siempre se coloca primero el apellido y luego el nombre, los japoneses pueden nombrarse indistintamente, por ende asumimos la manera tradicional de ser nombrado en Occidente.

<sup>24</sup> La ilustración de Vermut, que dio paso a uno de los carteles alternativos que circulan por internet, toma como único motivo visual el cetro mágico de las *Magical Girl*, en forma de corazón quebrado. De esta manera funde poder, peligro, divertimento y posible tragedia o fatalidad. Elementos estos que contrastan con el rosa de fondo que inunda toda la gráfica; ese mundo en apariencia infantil y poco complicado.



Fig. 4. Las tres propuestas vermutianas. Un trío que transita de lo inquietante, a lo comercial y finalmente a lo conceptual. En ellos, más que la figura humana, es el objeto el que tiene un peso simbólico: en el primer caso la herida-lagarto; en el segundo la pieza del *puzzle*, y en el tercero el cetro mágico.

La propia referencia a *La prima Angélica* ganaba adeptos de identificación en ese público más expansivo a la par que construía un interesante puente entre el clásico cine español y el más contemporáneo e irreverente. Dos nuevos discursos empastados ahora en uno solo que representan a su modo un *nuevo/otro tipo de cine* bajo el sello de la autoría.<sup>25</sup>



Fig. 5. Los juegos intertextuales permean toda la película vermutiana, y ello se vislumbra desde las disímiles propuestas de cartelería: Por un lado, la portada de la novela *El lagarto negro*, de Edogawa Rampo. Por otro, el cartel cinematográfico *La prima Angélica*, de Carlos Saura (diseñado por Cruz Novillo).

<sup>25</sup> Ver MORENO, C., *El nuevo/otro tipo de cine: Magical Girl..., op. cit.*



Fig. 6. Carteles empleados para su lanzamiento en el país galo y en el portugués. En el primero nuevamente la paleta cromática adquiere una simbología esencial, esta vez más literal, puntuando en la fogosidad carnal y el fuego que consume y mata, tanto a ella misma como a quienes rodean a esta joven hermosa y disfuncional. En el segundo se funden tres elementos cruciales: el pelo rojizo, el hilo de sangre y el *puzzle* incompleto como marca indeleble en su piel.

Se diseñaron otros carteles que dan fe de la fuerza y enorme aceptación de la película tanto en España como en otros países, algunos más comerciales y simples, otros más inquietantes. Francia, Portugal, Japón tuvieron otra grafía para promocionar la película. El filme logró un enorme éxito en Francia, país que ha acogido desde el inicio al realizador y en especial a esta obra. Inmerso en la promoción de *Diamond Flash*, Vermut fue invitado por el colectivo cultural *Espagnolas en París*, impulsor de varios encuentros entre productores franceses con directores españoles, a dialogar sobre su nueva propuesta fílmica, aun cuando esta era en aquellos momentos un mero boceto sin total articulación. Pese a ello, el joven director cinematográfico regresó a España con un productor propio. El estreno de *Magical Girl*, con una campaña de promoción amparada por este cartel y bajo el título de *La niña de fuego*, tuvo una inmediata respuesta positiva tanto de crítica como de público.<sup>26</sup>

En este cartel resaltan dos elementos importantes. Por un lado, la aparición de la frase elogiosa de Pedro Almodóvar para con el material, que sirve de contundente publicidad al ser esta una voz hartamente legitimada en un país que considera al director manchego un autor de culto (estrategia de marketing que también se utilizó en otros países donde su nombre era un fuerte reclamo publicitario). Por otro lado, el cambio del

<sup>26</sup> La película (...) lleva recaudado en este país sólo en un mes lo que el total de su recaudación en España. Se calcula que en Francia ronda los 350 mil euros y aunque se estrenó en 45 salas van ya por 55 en todo el país galo. RODRÍGUEZ, P., "Magical girl/La niña de fuego éxito total en Francia", *Conexión Travis*, (01-IX-2016):

<http://conexiontravisbickle.blogspot.com/2016/09/magical-girl-la-nina-de-fuego-exito.html>, (fecha de consulta: 09-VIII-2017).

título en una traslación de importancia a la copla de Manolo Caracol, canción crucial en el relato fílmico y en la caracterización de la protagonista, pero también heredera de una imagen tópica y romántica francesa sobre España basada en la iconografía de gitanos y toreros presente en la ópera *Carmen* de Bizet. Súmesele que esta propuesta gráfica se ha decantado por el dibujo, coqueteando tanto con la profesión de ilustrador e historietista del director fílmico como con los dibujos del diario de la otra chica mágica, Alicia.

La indagación en un *target* (público o mercado meta) concreto hizo que, junto a nuevas estrategias y búsqueda de plataformas alternativas, *Magical Girl* alcanzara el objetivo trazado. Es este un filme pequeño que ha llegado lejos, compensado por su valía, o como se denomina en el argot cinematográfico, un *sleeper*.

### Proemio mágico

*Magical Girl* se erige en la viabilidad de lo perverso.

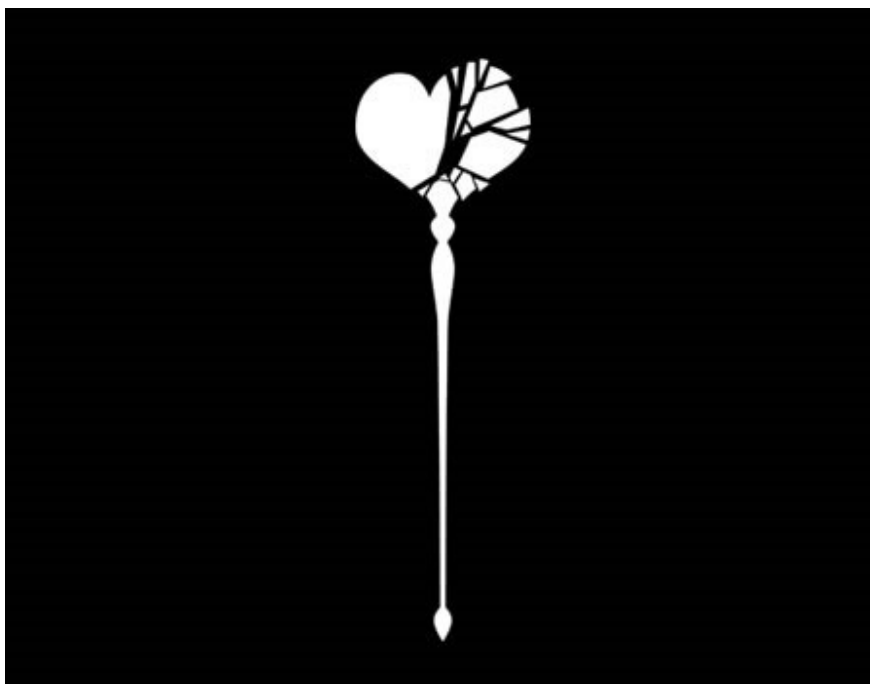


Fig. 7. La síntesis de la historia y de la caracterización de cada personaje está encerrada en esta, en apariencia, simple imagen. La dicotomía armónica entre blanco y negro, luz y oscuridad, presidida por un único y potente objeto, la varita mágica, fuente del poder de la *magical girl*, aquí quebrada —aludiendo a esa fractura y violencia tanto existencial como física que porta toda la narración—. Al mismo tiempo, coquetea con la iterativa idea del fragmento, de rompecabezas que van fusionándose en un todo indivisible.

En el Madrid contemporáneo, inmerso en una crisis económica, política y social que afecta a todo el país, Alicia, una niña de 12 años con leucemia, alberga la ilusión de poseer el vestido de la protagonista de la serie de anime *Magical Girl Yukiko*, como modo de escapar de la realidad. De este modo, se transformaría en un personaje imperecedero ya que su alter ego ficcional es imbatible a la muerte debido a los poderes



mágicos que adquiere y a su misión salvadora del universo. Su padre Luis, es un profesor de Literatura en paro, desesperado ante su situación laboral y la enfermedad de su única hija, ambas en estado crítico, por lo que hará lo indecible para satisfacer el costoso deseo de la niña, al cual ha accedido a través de su diario, sin prever las consecuencias desastrosas que ello acarreará. En esa búsqueda por complacer el anhelo oculto de Alicia —como paliativo al no poder sostenerla desde su trabajo pero sí desde su sueño y así sentir que ha cumplido con el deber paternal—, apelará a la búsqueda infructuosa de trabajo, a la venta de sus bienes materiales más preciados —los libros—, a la petición de trabajo o de un préstamo a su amiga dueña de un bar, hasta terminar intentando asaltar de noche una joyería. Sin embargo, el destino le dispondrá esa misma noche una vía más oscura para lograr su objetivo. Al intentar romper la vitrina de la tienda, Luis conoce a Bárbara, una mujer tan desesperada como él aunque por desórdenes mentales, que al vomitarlo desde su balcón, a modo de disculpa le invita a su casa y le limpia. Allí conversan de sus vidas, de la situación actual, hasta que terminan entregándose sexualmente, lo que le posibilita un nuevo modo de obtención monetaria. Luis, violentando sus códigos éticos, emplea el chantaje para obtener el dinero necesario para la obtención del traje identificativo de Yukiko.

A partir de ahí, se entrelazarán las existencias irresueltas de este hombre agobiado y doliente con la de la inquietante y bella mujer, y la del antiguo profesor de matemáticas y eterno protector de ésta, Daniel, conformando una trídica situación al límite. Bárbara será el objeto de dicho chantaje al entregarle esa noche de desespero su cuerpo, lo cual le costará dos altas sumas de dinero que crecen incesantemente para así Luis poder completar el vestuario del personaje nipón en su totalidad ya que primero necesita la compra del traje y luego la del cetro mágico sin el cual el andamiaje textil sigue incompleto, pero éste es mucho más caro que la propia ropa (7 mil euros para el vestido y 20 mil euros para el cetro). Damián, amante de lo racional y por ende del rompecabezas como juego de mesa centrado y calculado milimétricamente, fiel guardián de la otrora chica y ahora mujer por la pagó años de cárcel, sale ahora de prisión temeroso de un nuevo encuentro con la bárbara muchacha que lo descentró y que aún ejerce un hipnótico poder sobre él. Dichas sospechas se concretan al recurrir Bárbara nuevamente a su amigo y salvador en busca de ayuda para parar el chantaje de Luis, tergiversando la historia a su conveniencia. El ya anciano “custodio” vuelve a caer en sus redes finalmente ayudándola al ver su cuerpo destruido frente a su puerta.

Decidido a vengar a la supuesta víctima, va en pos de Luis, pero termina yéndose de las manos la lección moral, asesinando primero al padre en un bar y luego a la hija en su casa para de este modo no dejar testigos. El desencadenante chantaje inicial de Alicia provocará un perenne desequilibrio entre razón y emoción, en el que la sexualidad se convierte en un triple chantaje que signa a estos tres personajes adultos: Luis chantajea a Bárbara en contarle a su esposo la noche de placer que tuvieron ocasionalmente; Bárbara obtiene el dinero a través de la entrega de su cuerpo a otros hombres por dinero como antes de casarse en un pasado oscuro como la propia psiquis de la joven; Damián

decide vengar a esta mujer mediante el deseo sexual por ella aparentemente no concedido que lo atrapa y enreda. Pero lo que en un inicio sería un susto al chantajista en paro, culmina con el asesinato precisamente al conocer que su objeto anhelado fue consumado por otro, un ser anodino y moralmente impropio, y de esta forma, al matarlo, chantajea a Bárbara, teniéndola por vez primera en sus manos. Ninguno de los personajes que personifica un acto o deseo, logra su objetivo final, sólo a medias, por lo que cada acción en sí conduce a la constatación de la imposibilidad y una puesta en crisis del sujeto y de la sociedad, narrado mediante una estructura de *puzzle* siempre inacabado.

## 4.2. La otra Trinidad: Mundo, Demonio, Carne

### Los intertítulos. La eterna lucha contra los enemigos del alma

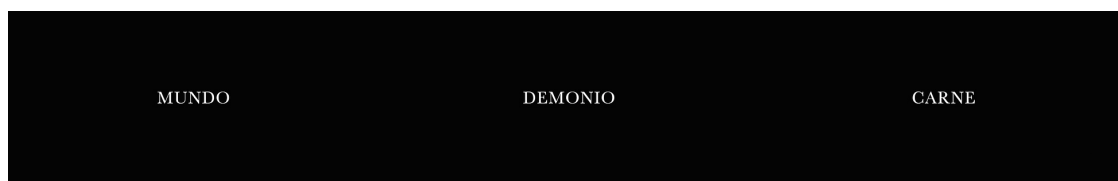


Fig. 8. Las tres palabras organizan la narración, pero más que una sucesión lineal de acontecimientos, el filme va poco a poco fusionando las particiones, violentando la diacronía en aras de exponer la complejidad y relatividad de los comportamientos porque nada, ni nadie, es en blanco y negro.

El filme está estructurado en tres actos, delimitados por los intertítulos blancos, en letras mayúsculas sobre fondo negro. Tres separadores que marcan los principales bloques de la historia en cuanto a presentación de sus personajes y progresión narrativa: *Mundo*, *Demonio*, *Carne*. Cada uno explora la psicología humana desde sus intersticios más áridos y fecundos. Cada subdivisión presenta y contiene a los tres caracteres principales: Luis, Bárbara y Damián, y alberga el contexto que desata y potencia los propios comportamientos humanos. Se antojan piezas de un único rompecabezas en sí mismo deshecho. Esta idea será la columna vertebral de todo el metraje. El filme está construido como un delicado y perverso *puzzle* y la historia que contiene gira en torno a esta figura aparentemente inocente como puede ser un juego de mesa. Constantemente se está en presencia de asistir a una parte de un todo mayor, que se compone y descompone regularmente, por lo que la fragmentación se erige en única posibilidad de lectura y desmontaje. ¿Cómo se leen estas tres grandes piezas del *puzzle* filmico? ¿Por qué se eligen estos vocablos y qué función poseen respecto al contexto que alberga la película?



MUNDO

Fig. 9. *Mundo* responde al entorno que atrapa a Luis, mediado tanto por agentes externos invasivos como por sus problemas familiares irresolubles.



DEMONIO

Fig. 10. *Carne* a la presentación de Bárbara y su naturaleza maligna, la cual irradia hacia sus semejantes hasta minimizarlos o descomponerlos.



CARNE

Fig. 11. *Demonio* va ligado a la figura de Damián y su relación conflictiva consigo mismo y sus ocultos anhelos, y con los otros dos personajes presentados que se interpondrán en la satisfacción de los mismos, completando la tríada.

No es gratuito que los colores elegidos sean blanco y negro. Una dualidad concebida como pares antagónicos relacionadas a lo bueno y lo malo, lo limpio y lo sucio, la luz y lo oscuro, y que connotan la representación del Ying y el Yang, dos figuras que se completan con un significado de dualidad en la filosofía oriental de la que no escapa la mirada transcultural del director español. Vuelve a depositarse en estos rótulos escritos los elementos más isotópicos dentro de todo el relato fílmico: la lucha entre el Bien y el Mal, entre la Fantasía y la Realidad, entre la Razón y la Irracionalidad.<sup>27</sup> En esa aparente carencia de color, la austera e impersonal paleta, casi siempre reservada para los créditos y esta tipología de títulos internos, adquiere acá connotaciones simbólicas de alto grado de significación al sumársele las tres palabras claves. Otro elemento llamativo es la ausencia de música —tanto diegética como extradiegética— en cada partición del bloque estructural, lo que potencia no solo un distanciamiento brechtiano respecto a la diégesis, sino que le otorga más impacto a la imagen lingüística y una mayor fuerza desde el punto de vista de la narración. Cada uno sirve de antesala a lo que vendrá, sin llegar a ser una intriga de predestinación, como sí lo es la primera escena de la película, cuando aún no sabemos que Demonio y Carne no están tan lejanos en el tiempo y que regresan a este Mundo una y otra vez, de manera cíclica y perversa.

En su clásica misión de aclarar o complementar el significado de la imagen,<sup>28</sup> aquí la función de anclaje no responde a lo espacio temporal, sino únicamente a la decodificación narrativa, pues acota y connota, a modo de alerta, aquello a lo que el receptor estará expuesto. Estas segmentaciones son el único elemento en todo el filme que funge como juicios de valor y moral inoculados por el director. Se convierten en una alarma que el espectador irá complementando en un escabroso juego según su propia ideología, la cristiana —arraigada en el pueblo español pese a ser actualmente un país no católico practicante—<sup>29</sup> y la que construye la historia.

<sup>27</sup> Dentro de los principios de la Lógica Formal griega destaca el Principio de la no contradicción que reza que las cosas son o no, pero nunca albergan una tercera posición, de ahí el anclaje al Principio del Tercero Excluido. Este ordenamiento del mundo cognoscible para Occidente parte de una dualidad que muchas veces es exclusivista y deslegitimante de uno de los elementos del par, algo a lo que el director fílmico juega todo el tiempo y que está simbólicamente marcado en la confección de los intertítulos.

<sup>28</sup> Como medio de trasmisión al público, los intertítulos están considerados una tipología de los títulos. “Colocados en el cuerpo de la película, se utilizaban en las películas mudas para comunicar diálogos, comentarios o acciones, o para establecer el tiempo y el lugar, y se utilizan en el cine sonoro para establecer el tiempo y el lugar y proporcionar información”. KONIGSBERG, I., *Diccionario Técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004, p. 547. “Con la llegada del sonoro los intertítulos no desaparecieron por completo, algunos films los utilizan como separadores de escenas o como una forma nostálgica de homenaje”. *Glosario de cine*, 2000: <http://pejino.com/glosario-de-cine/diccionario-cine-i/>, (fecha de consulta: 05-XII-2016).

<sup>29</sup> España es una nación de una fuerte tradición religiosa, en la que destaca el catolicismo. Este ha sido la religión oficial de la nación desde su unidad política hasta 1931 y, posteriormente, entre 1939 y 1978. Actualmente, desde la publicación de la Constitución vigente está desposeído de estatus oficial, erigiéndose España en un país aconfesional. Sin embargo, en estudios efectuados por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), la mayor parte de los españoles se declaran católicos, aunque la gran mayoría son católicos no practicantes. El porcentaje de creyentes de otras religiones ha crecido debido al aumento de las emigraciones. Este estudio abarca el año 2008, año en que cuaja la crisis, por lo que es vital para el entrecruzamiento entre la visión individual del autor, la de los credos de sus personajes y el

La película, en su vocación provocadora, explota lo sugerido —Vermut sabe que lo insinuado aterra más que la herida abierta en carne viva— y por ende deja vacíos por llenar, piezas inconclusas. Quizás lo más cerrado y explícito del filme son estos tres fotogramas.

### **El ternario como sistema religioso, social y narrativo: las metopas ficcionales**

Este primer gran *puzzle*, que contendrá a otros, apela a un tablero más conceptual, que alerta y coquetea con la tradición religiosa arraigada, en definitiva con la España nacional-católica. Mundo, Demonio y Carne son los tres enemigos del alma en la Biblia. Por lo que el filme implica una posición de secularismo actual donde la ausencia de fe o la pertenencia a una fe oscura marcan el relato de modo triádico. *Magical Girl* deviene especie de Biblia humana, un nuevo libro no sacro donde se exhibe sin pudor la vida del hombre en la tierra bajo los mandamientos de una sociedad en crisis que diluye la corrección del individuo en ella. Vermut, insistimos, sin juicio crítico a la hora de mostrar a sus seres malheridos, no destierra el supuesto proceso de “salvación”, o al menos el intento por alcanzarlo: cómo vencer la carne, cómo vencer al mundo y cómo vencer al demonio. Luis intenta ser fiel a sí mismo y a los preceptos inculcados, pero el Mundo es más fuerte que él; entonces comienza a batirse contra todo lo que un día fue por tal de satisfacer el anhelo de su moribunda hija y lucha contra sus valores morales. Bárbara intenta salir del antiguo universo de prostituta de lujo, aspira a estar quietamente atrapada en una vida común, pero cae de nuevo en el universo sórdido que conoce y despliega una vez más sus alas en él. Damián está todo el tiempo temiendo la presencia de Bárbara, ansía no salir de la cárcel pues esta se le presenta como el refugio más seguro ante la presencia de la niña ya hecha joven pero a la que sigue temiendo como antes, cuando le daba clases, cuando le ocultaba sus intenciones y jugaba con su racionalidad matemática y sus irracionales deseos. Pero esa presencia ubicua vuelve a él, ante todo en su mente y cuerpo, y luego, cual aparición esperada, en la voz al otro lado del teléfono y finalmente en el arrellano de la entrada de su piso, para volver a pedir protección y nuevamente buscar su desgracia.

Queda expuesto ese sentir que aun empaña a una sociedad contemporánea que se debate entre tradición y modernidad, entre la España católica y la de un credo laico que intenta minimizar el rol poderoso de la Iglesia desde el punto de vista cultural y sociológico. En parte es consecuencia del peso que ha tenido y aún tiene entre los

---

contexto español de la época, marcado por una cartografía religiosa mediada por una compleja dinámica de cambios. Centro de Investigaciones Sociológicas, *Religión (II) ISSP, Estudio n.º 2.776*, X-XII, 2008: [http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2760\\_2779/2776/es2776.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2760_2779/2776/es2776.pdf) y [http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1\\_encuestas/estudios/ver.jsp?estudio=10382](http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1_encuestas/estudios/ver.jsp?estudio=10382), (fecha de consulta: 04-XII-2016).

Ver también PÉREZ-AGOTE, A. y SANTIAGO, J. A. (eds.), *La situación de la religión en España a principios del siglo XXI*, Madrid, CIS, 2005.

PÉREZ-AGOTE, A. y SANTIAGO, J. A. (eds.), *Religión y política en la sociedad actual*, Madrid, Editorial Complutense, CIS, 2008.

PÉREZ-AGOTE, A., *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*, Madrid, CIS, 2012.

españoles el problema de la identidad histórica del país, una identidad en la que lo religioso desempeña una función principal, pese a lo que el artículo 16 de la actual Constitución Española recoge para solucionar lo que a religión concierne en la política nacional:

1. Se garantiza la libertad ideológica, libertad religiosa y de culto de los individuos y las comunidades sin más limitación, en sus manifestaciones, que la necesaria para el mantenimiento del orden público protegido por la ley.
2. Nadie podrá ser obligado a declarar sobre su ideología, religión o creencias.
3. Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia Católica y las demás confesiones.<sup>30</sup>

Esta libertad religiosa no obstruye la verdadera esencia que aun impera en la sociedad, siendo esta aconfesional en términos jurídicos y al mismo tiempo católica en términos de pertenencia y tradición cultural. El filme se hace eco de esa confesionalidad enmascarada y juega con ella, subvirtiendo y provocando al país que intenta construir y descifrar en una especie de juego de máscaras, donde se llega a trastocar los roles mundanos y pecaminosos de cada individuo. La nueva funcionalidad de la *Constitución Española* dentro del relato filmico da fe de ello. Documento que se erige en un personaje esencial marcado por su poco conocimiento y uso, durmiendo en una biblioteca pública y empleado por ende como idóneo receptáculo del dinero del chantaje.

Sin embargo, *Magical Girl* no opta por la literalidad de su argumento. Solo los tres fotogramas correspondientes a los intertítulos de la tríada religiosa que fragmentan la narración exponen esta tesis. Aunque a medida que avanza la historia, se desentraña el lado más oculto y demoníaco de los sujetos. Por lo que es Carlos Vermut quien porta extradiegéticamente esta visión revisada de la España de hoy, construyendo la aseveración en forma de pregunta para así dejarlo más abierto e incompleto como estrategia perenne de toda su obra cinematográfica y en particular de este filme: ¿Sigue siendo este el país de las vírgenes, los santos locales y las romerías a las ermitas? ¿Cuánto queda de ello, cuanto ha sido desterrado de dicho imaginario y modos de pensamiento y comportamiento, y cuanto de ello influye en los nuevos modos de vida? En ninguna escena se hace evidente, ni siquiera se deja entrever, la pertenencia religiosa de sus personajes. Es uno de los tantos huecos a rellenar. No hay objeto alguno que delate ni siquiera una tradición asociada a la fe, sin embargo, tanto Luis como Bárbara y Damián, incluso Alicia, la hija enferma de Luis, y varios personajes secundarios y episódicos (Alfredo, Marisol, Pepo, Oliver Zoco), devienen creyentes de una salvación

---

<sup>30</sup> “Artículo 16”, *Constitución Española*, Bizkaia, Secretaría General del Senado, 2016, p. 17.

que nunca llega del todo, una lucha espiritual que queda paralizada o amputada como el nuevo cliente de Bárbara.

Alfredo lucha todo el tiempo para domesticar a su esposa Bárbara, mantenerla vigilada. Psiquiatra de profesión, necesita controlarla con tratamiento médico, tanto con píldoras diarias como con trabajo psicológico; sabe que sin ello la joven pierde los estribos y es capaz de aflorar su verdadera esencia; sin decirlo nunca sabe que es una psicópata que se desestabiliza y que no sabe lidiar con las actitudes y respuestas cotidianas. Marisol anhela salvar su negocio, que la crisis le permita mantener su bar y no perderlo como le sucedió a Ramón. “Le han cerrado el bar, ¿lo sabes?” (...) “La verdad no sé adónde vamos a parar”, le dice Marisol a Luis, como inicio de un diálogo sobre la situación crítica del país, la corrupción y el rol de las clases sociales en ella. Pepo, el antiguo compañero de prisión de Damián que le proporciona el arma del crimen cuando acude a él, no desea caer de nuevo entre rejas aunque sigue viviendo semi al margen, se ha sacado el graduado escolar y está limpio, menos de porros y a veces marihuana, y lucha por mantenerse así y poder ayudar a su familia, a su cuñado y a su padre con cáncer de próstata. Solo consigue la pistola como pago a lo que Damián, llamado Pitágoras en la cárcel, hizo por él en el pasado para que retomara los estudios allí dentro: “Pepo, ¿te acuerdas lo que me dijiste cuando aprobaste el primer examen dentro de la cárcel? (...) Dijiste que cuando saliese te buscase si necesitaba algo. Pues ahora necesito algo”. Oliver Zoco, el dueño de un negocio de prostitución de lujo, es quien mejor verbaliza el necesario aprendizaje entre lo instintivo y lo racional tanto aplicado al ser humano como al concepto de qué es España como nación: “Tenemos que aceptar nuestros instintos y aprender a lidiar con ellos como si fuesen un toro para que no nos destruyan”. Y es en esa perenne lucha, también asociada a la búsqueda de placeres prohibidos no limitados por su condición de parálítico donde se construye y se visualiza la constante alternancia entre el Bien y el Mal, lo religioso y lo sagrado con lo moderno. Sin saberlo, todos viven presos del demonio, del mundo y de la carne. ¿O son ellos las tentaciones, la existencia real de los tres enemigos de la redención y la santidad?

En ese mapeo sobre la fe, como antaño lo hiciese Luis Buñuel, de quien Vermut absorbe su iconoclasia,<sup>31</sup> la rebeldía y paradoja se construyen desde la sugerencia. En

---

<sup>31</sup> Vermut ha confesado en varias ocasiones su admiración por el cine de Luis Buñuel como uno de los pocos representantes dentro del panorama nacional de los que se siente deudor (Carlos Saura y Pedro Almodóvar son las otras dos figuras, por orden de relevancia e influencia). Si bien es *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967) el referente más explícito en la edificación de *Magical Girl*, la poética buñueliana posee una presencia activa en su modo de crear y puede rastrearse en el filme, tanto en ejemplos puntuales como en elementos típicos, propios de su *modus operandi* como narrador visual, al que le dedicamos un apartado más adelante. Ver la transfiguración de Bárbara en Sévèrine en el epígrafe Demonio. “Pero tal vez la primera película que me viene a la cabeza como inspiración sea ‘Belle de jour’ de Buñuel. (...) La obra de Buñuel siempre fue un referente”. DE FRUTOS, J., “Carlos Vermut: ‘Magical Girl es un exceso de realidad’”, *BEAT Valencia*, (Valencia, 30-I-2015): <http://beatvalencia.com/carlos-vermut-magical-girl-es-un-exceso-de-realidad/>, (fecha de consulta: 02-XII-2016).

este sentido es mucho más precavido y solapado que el maestro aragonés a la hora de trabajar y arremeter contra uno de los aspectos más enraizados y al mismo tiempo puestos en tela de juicio en la nación. Los tiempos han cambiado, igual que las ideas, o al menos eso se espera,<sup>32</sup> y el hábitat que disecciona el joven realizador ya no lucha por la liberación de una religión impuesta y sus castrantes comportamientos sociales, sino por la liberación mental interna de dicha sujeción cultural.

Es este el reverso de los sacrosantos preceptos. Es esta la cara menos amable de la psiquis humana y sus intersticios más cortantes. Y en ellas el contexto vuelve a ser potenciador de dichas dislocaciones que se alejan del “buen camino”, dígase religioso, como metáfora de las normativas impuestas por lo socialmente normal y correcto para convivir bajo reglas comunes que satisfagan las motivaciones instintivas más primarias y personales del sujeto así como las que rigen la comunidad que las crea.

Vermut apela al contraste como estrategia discursiva. Estos referentes sacros solapados —también los hay míticos y fantásticos— se trabajan con normalidad. Se aplican a sujetos corrientes, españoles del día a día, y sus actos, anhelos, preocupaciones, bajezas y glorias, visualizados desde la más completa cotidianeidad. Por ende se da un choque entre lo sacro y lo profano, lo profundo y banal, lo emocional y lo intelectual, al tiempo que soterradamente late la idea de que pese a determinados cambios radicales (conformación de una familia a la usanza tradicional, la salida de la cárcel, la obtención de un vestido) hay cosas perecederas, que bajo el manto de la aparente naturalidad y cordura, afloran bajo circunstancias límites, ya sean psíquicas o contextuales (el comienzo de una crisis económica y política en el país que desestabiliza el estado de bienestar, el credo en la monarquía, el poder religioso y la representatividad política como mecanismos de salvaguarda social).

Me gusta mucho lo simbólico, lo antiguo, lo arcano... y cómo todo ello convive con los seres humanos, con la cotidianidad. Creo que el contraste entre lo cotidiano y lo simbólico, lo arcano o metafísico, choca mucho más cuando está ubicado en la realidad. Si la película tuviese otra estética, con otra música, que fuese más fantástica, y pasasen cosas extrañas o simbólicas, no tendría tanto sentido, o chocaría menos. Pero yo sí busco ese choque, y sé cómo conectar lo religioso, por ejemplo los tres enemigos del alma, con cosas cotidianas. En todos nosotros existe

---

“(…) nos olvidamos de Edgar Neville, Saura y Buñuel, y yo vuelvo a ellos para contar historias a su estilo, no para homenajearles”. BELINCHÓN, G., “Carlos Vermut: ‘Si llego a tener Twitter arruino mi carrera’”, *El País*, (Madrid, 07-VII-2015):

[https://elpais.com/cultura/2015/07/05/actualidad/1436123987\\_656577.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/05/actualidad/1436123987_656577.html),

(fecha de consulta: 02-XII-2016).

<sup>32</sup> La juventud cada vez más relega los preceptos eclesiásticos, desterrando su fidelidad a los valores tradicionales de la Iglesia y de la doctrina moral que proponen. En detrimento del catolicismo, el agnosticismo y el ateísmo participan de un cierto prestigio social, debido en buena medida al desplazamiento de las luchas sociales hacia temas vinculados más con la política que con la religión. Lo que no quita la fuerza que se ejerce desde partidos de izquierda en cambiar determinados consensos de la Constitución que le otorgan excesivas bondades a la Santa Sede en detrimento de la igualdad de derechos y deberes (como ejemplo clave la discutible financiación pública de la Iglesia y la enseñanza de la religión en las escuelas, aunque esto último no de carácter obligatorio).



el deseo, la carne, el demonio, el mundo... Al final lo simbólico y las religiones nacen del ser humano, que de alguna manera representa todos sus miedos ahí; no solamente en lo externo, sino que forma parte de nosotros también.<sup>33</sup>

Respecto a esta permanente lucha entre lo tradicional e inamovible con lo nuevo y cambiante, y el rol de la religiosidad en estos dualismos, es importante destacar que *Magical Girl* trabaja con un concepto de identidades nacionales en las que estas están en perenne intercambio y evolución. El contexto actúa todo el tiempo en dicha transformación. Aquello que caracteriza a un colectivo puede variar en función de la permanencia de nuevas características y de cómo se reconoce el grupo en ellas. De este modo, elementos que perviven en la cultura y tradición popular, y aspectos que se van arraigando en la eficacia o inoperancia del sistema nacional, van conformando un nuevo mapa ideológico e identitario en el que el Mundo, el Demonio y la Carne ya no son el reverso de la Fe basada en la triada Dios, Padre y Espíritu Santo, sino la cara de un sistema de relaciones personales y sociales afectados.

El tema de lo ternario en *Magical Girl*, se extralimita a las tres particiones estructurales narrativas para coquetear de modo evidente con el concepto de las significaciones que se oponen y complementan, complejizando el sistema triádico. Dentro de la tradición cristiana, y con mayor especificidad el catolicismo, es importante conectar la tripartita unidad Mundo, Demonio, Carne con otro precepto católico: el la Santísima Trinidad y la tradicional pertenencia y reafirmación del credo de los españoles cuando otrora se autodefinían como católicos, apostólicos y romanos (Católico como creyente en Cristo, Apostólico como creyente en los Evangelios y Romano como creyente en la autoridad del Papa de Roma). Pero si bien es cierto que el filme descansa en este flirteo entre el Bien y el Mal, a los que separa y funde indistintamente obviando su aparente naturaleza contrapuesta, las posibles “prolongaciones” semánticas traspasan el microcosmos religioso occidental hacia una significación más inclusiva del número 3.

El 3 es uno de los elementos isotópicos en el nivel de la simbología del texto fílmico (a él volveremos una y otra vez en nuestro desmontaje cinematográfico). Como parte de las tradiciones que consideran al 3 un número perfecto se encuentran no solo la cultura medieval cristiana, donde representa la totalidad, sino también la antigua china, por lo que nuevamente convergen Oriente y Occidente, una mixtura clave a la hora de la construcción de la historia ficcional así como del potente andamiaje intertextual empleado para elaborarla. Y aquí es necesario puntualizar que aunque establecemos nexos comunicativos, los sistemas orientales poseen una complejidad y significancia bastante alejada de las claves interpretativas y alegóricas que las desarrolladas en este lado del mundo, especialmente la cristiana.<sup>34</sup> Si bien los complejos tripartitos se

---

<sup>33</sup> LALLAVEAZULES, “La figura: Carlos Vermut (cineasta español)”, *La llave azul*, (14-X-2014): <http://www.lallaveazul.es/carlos-vermut/>, (fecha de consulta: 02-XII-2016).

<sup>34</sup> “conviene ponerse en guardia cuidadosamente contra las confusiones y falsas asimilaciones que están en boga en Occidente, y que provienen sobre todo de que en todo ternario tradicional, cualquiera que sea,

encuentran presentes en otros muchos credos, a los que no es del todo ajeno el filme, es muy importante precisar que es en los occidentales donde descansa la carga simbólica que otorga la cinta, y en el que destacan, junto al católico, el sistema ternario psicoanalítico freudiano (el Yo, El Super Yo y el Ello).<sup>35</sup>

Si es el 3 una imagen de la absoluta perfección, el filme destaca el rol superlativo equivalente a ese grado de supremacía otorgada (trisviaty —tres veces santo—, y trekliaty —requetemaldito—), al tiempo que lo ancla como constante fundamental del macrocosmos mitopoético y la organización social.<sup>36</sup>

A modo de triglifo, —u ordenado a la manera numérica china con la que se representa el 3 mediante tres líneas en horizontal (≡), o bien en forma de triángulo equilátero simulando provocativamente la contrapartida de la Santísima Trinidad— cada uno de estos bloques narrativos contienen, cual metopa esculpida en altorrelieve, una narración que va complejizándose en el tránsito de una a otra, hasta fundirse en un todo indivisible, donde Bárbara, Luis y Damián, mediante el intercambio de flujos psíquicos, sexuales y morales, absorben parte de la esencia del otro, creando una unidad; tres fracciones de un trágico acertijo.

## PRELUDIO

El hombre es por Natura una bestia paradójica,  
un animal absurdo que necesita lógica.

(Antonio Machado)

### El descenso de la Razón

*Magical Girl* arranca con una voz en *off* mientras transitan los créditos iniciales del filme. No es gratuito que el inicio sonoro esté emparejado a la visualización de los intertítulos que presentan al director: voz e imagen se anclan como si el fotograma nos propusiera que todo lo que a partir de ahora se muestra responde a la filosofía de su

---

se quiere encontrar un equivalente más o menos exacto de la Trinidad cristiana. Tal error no es cosa tan sólo de teólogos, que aún serían excusables de querer reducirlo todo a su punto de vista especial". GUÉNON, R., *La gran tríada*, Barcelona, Obelisco, 1986, p. 6.

Sobre el estudio del sistema ternario destaca la obra de René Guénon, quien dedicó parte de sus investigaciones filosóficas al símbolo y a los sistemas simbólicos, en especial en la masonería, el cristianismo y con mayor énfasis en la filosofía, religión y sectas de Oriente. Los sistemas ternarios dentro de la tradición extremo oriental ocupan el exhaustivo y complejo análisis transversal de *La gran tríada*, poniéndolos a dialogar con otros sistemas triádicos semejantes y opuestos, pero siempre bajo la constante de que no se puede "leer" Oriente reproduciendo los preceptos de Occidente.

<sup>35</sup> Aunque nuestra investigación se alimenta puntualmente de teorías provenientes del campo de la psicología, no es nuestro objetivo la exploración psicoanalítica, por lo que si bien estará presente a la hora de descifrar a los personajes, especialmente a Bárbara, y su relación a patologías psicopáticas, no nos detendremos a profundidad en las posibles lecturas psicoanalíticas del filme.

<sup>36</sup> ACOSTA, R. (ed.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, Colección Criterios, Casa de las Américas, UNEAC, 2002, p. 351.

realizador, a su visión de la condición humana. Sin embargo, es preciso no confundir una posible identificación entre la ideología de dicha voz en *off* y la del director cinematográfico, pues precisamente su oscura concepción del mundo desestructurado es el reverso de las palabras dichas.<sup>37</sup>



Fig. 12. Aunque pareciese que quien emite dicho discurso racional en *off* es el director fílmico, al empastar el audio con esta imagen se crea cierta descolocación intencionada que enuncia soterradamente la ambigüedad e intriga, propia de la película.

Desde el plano sonoro, en primer término, arranca una lección crucial para la comprensión de la cinta, aun con un emisor desconocido:

Antes de nada quiero daros la bienvenida a mi clase (pausa). Si Federico García Lorca no hubiese nacido y no hubiese escrito un sólo verso, dos más dos seguirían siendo cuatro. Si Napoleón hubiese invadido España hace doscientos años y ahora estuviésemos dando esta clase en francés, dos más dos, por supuesto, seguirían siendo cuatro. Quiero que entendáis esto. Quiero que entendáis que la única verdad absoluta, lo único que seguirá siempre igual es que dos más dos son cuatro.

Acto seguido, por corte, aparecerá quién es el transmisor del mensaje filosófico-matemático, para adentrarnos en la escena que presenta a la cinta. La primera escena de *Magical Girl* se desarrolla en un aula de colegio. Se corporeiza la voz grave, y al mismo tiempo seductora, que explicaba el principio racional matemático.<sup>38</sup> Damián, el profesor de Matemáticas.

<sup>37</sup> Vermut ha confesado que dentro de la triada protagonista, con el personaje que se siente más identificado es con el de Bárbara, más allá de que cada uno encierra un motivo oscuro, rozando siempre el límite: “Yo intento que todos los personajes sean profundos. En este caso el personaje de Bárbara me interesaba mucho porque representa bastante parte de mí, es con el que más me siento identificado”. LOBATO, D., “Carlos Vermut de ‘Magical Girl’: ‘El personaje de Bárbara representa bastante parte de mí’”, *e.cartelera*, (27-X-2014):

<http://www.ecartelera.com/noticias/19933/entrevista-carlos-vermut-director-magical-girl/>, (fecha de consulta: 09-XII-2016).

<sup>38</sup> En el guión de rodaje aparecen unos parlamentos que fueron posteriormente desechados en la filmación y que apoyan lingüísticamente que lo que Damián está tratando de hacer comprender va mucho más allá de las matemáticas; es un discurso y una defensa a favor de la Razón, tomando para ello el principio

Con esta aseveración suya, se pone sobre el tapete la cosmogonía del personaje del maestro, Damián, su mundo estructurado, medido, equilibrado, sostenido por el entendimiento y la calculada existencia, cual sumatoria de componentes que siempre llegan a una misma respuesta ante la vida. Pero en esa afirmación está también, de manera soterrada, la estrategia lúdica del filme, y una de sus tesis esenciales: la razón alberga la locura, el equilibrio la dislocación y todo patrón iterativo contiene al desorden, al caos. Sale a relucir otro presupuesto vital: la lucha entre razón e irracionalidad, entre lo expuesto y lo velado.

Para ello está la figura de Bárbara, su hermosa y rebelde alumna, quien de un zarpazo destruye la credibilidad en la razón como único método de verdad inapelable. Obstruye el cientificismo y la autoridad de Damián ante el aula y ante sí mismo, transmite una señal de que el Conocimiento no es el único conducto hacia la Verdad. Y lo hace a través del juego con un simple papel que escribe burlándose de él: “el cara de cerdo me da mucha pena” tras lo cual se perciben las risas cómplices de sus compañeros de aula en fuera de campo. Esta elección del fuera de campo devendrá recurso isotópico en la cinta, cimentando desde la imagen el valor preponderante otorgado al conjunto total de la acción en la mente del espectador y al robustecimiento del misterio.

Damián le obliga no solo a leerlo ante los demás compañeros, sino a que le entregue esa nota, a lo que ella responde que es imposible porque no está. En el plano siguiente a la exigencia ya acalorada del maestro, solo se visualizan las dos manos, mediadas por los objetos del conocimiento y la transmisión del mismo. La niña abre sus manos y el papel ha desaparecido, como por acto de magia, porque  $2 + 2$  no siempre son 4. De la situación cotidiana, anodina, como puede ser la “broma seria” de una alumna a su profesor mediante una clásica travesura con un papelito donde se le critica y se apela a la burla, se pasa a una situación más absurda, en la que la estudiante deja al descubierto la endeblez de su teoría. De este modo, se transita de lo anodino a lo revelador.

Dentro de este espacio interior del aula, aún más clausurado por el tipo de planos elegidos, el empleo de planos cerrados y fijos será una constante en el modo de narrar cinematográficamente la historia. En fuera de campo quedan los elementos que conforman la idea de aula (los restantes escolares, el pizarrón, etc., incluso, como ya hicimos notar, en fuera de campo está también la aseveración radical del maestro). No hay aditivos; solo dos personajes visibles —el educador y la pupila rebelde—, la voz en *off* del alumno Marcos y la risa de los estudiantes, una mesa con la indumentaria para impartir clases y una ventana que enmarca a estos dos representantes opuestos: alumna versus profesor; Razón versus Pensamiento poético. Tal economía de recursos visuales

---

aritmético como ejemplo. La frase final del maestro sentenciaba: “Lo único que nos une vivamos donde vivamos o hablemos el idioma que hablemos reside en la Razón. ¿Sabéis qué significa esto?” VERMUT, C., *Magical Girl. Guion...*, *op. cit.*, p. 2.

en la puesta en escena de esta suerte de prefacio narrativo refuerza el enfrentamiento físico y ante todo simbólico de pares dicotómicos.

Es llamativo el modo tríadico de construir la escena, tanto el plano fijo que enfrenta cara a cara a alumna y profesor como la manera de organizar los objetos en la mesa del pedagogo y posteriormente la intromisión de sus manos en el cuadro.



Fig. 13. La ventana que los distancia en el plano frontal mientras se enfrentan —es el único elemento arquitectónico del aula, cerrado para marcar el espacio de tensión y prohibición entre pupila y tutor—, refuerza la idea de tres subdivisiones, al tiempo que funge simbólicamente como elemento separador entre el deseo y el deber que portan ambos sujetos.

Es sugestiva esta insistencia en el plano cenital de la mesa y sus manos con los restantes planos frontales que conforman la escena. El uso del cenital primero muestra la mesa del profesor. En ella solo vemos un libro de matemáticas, una agenda cerrada, 4 bolígrafos, dos tizas y un borrador. Todos ordenados milimétricamente formando un conjunto de tres partes. Aun siendo cinco, están ordenados en 3 bloques, por lo que el plano verbaliza desde la imagen ese poder de la medida, del cálculo definido, una arquitectura física y simbólica modular que albergará el resquebrajamiento insistiendo en lo tripartito. Más delante, vuelve el mismo plano, esta vez reiterando el intercambio imposible de poder, a través de la nota burlona y las manos de los implicados. Una forma de recalcar otra vez la parte por el todo, la idea del fragmento.

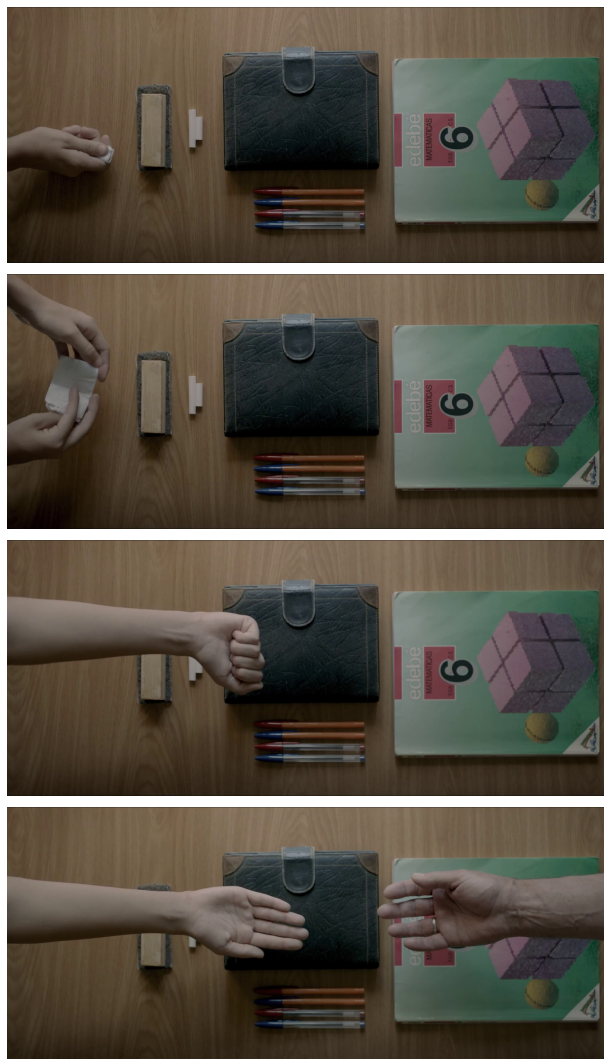


Fig. 14. El deseo y el poder a modo de juego de magia. El juego (adivinanzas, ilusionismo, rompecabezas) adquiere en toda la historia un importante rol, pues a través de él se deja entrever las complicadas situaciones de poder de los personajes implicados: Bárbara, Alicia, Luis, Damián y Oliver Zoco.

Es este pequeño segmento está la clave de la cinta. La escena recoge toda la cosmogonía vermutiana y la tesis fílmica, alternando ambos tipos de planos, el fijo y el cenital, dadores del enfrentamiento entre los dos sujetos y sus respectivas posturas y filosofías de vida. Por ello se antoja intriga de predestinación, en clara maniobra de seducción narrativa.<sup>39</sup> Desde esta especie de prefacio o preludio, o pre-visión del final

<sup>39</sup>Acuñada por Roland Barthes en su estudio sobre los códigos del realismo clásico, la intriga de predestinación designa el recurso narrativo que consiste en anunciar, desde los comienzos de un relato, la conclusión a la cual se dirige; dígame exponer lo esencial de la intriga, dando pistas de su solución. Jacques Aumont plantea, aplicando el concepto al cine, que “(...) la intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos de película, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada”. AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., y VERNET, M., *Estética del cine...*, *op. cit.*, p. 125. Según Aumont la intriga de predestinación puede ser explícita, implícita o alusiva. Y aunque es un recurso típico del cine clásico, el cine contemporáneo, incluso el de estética postmoderna, ha empleado esta estrategia narrativa. Ver en el propio *Estética del cine*, el apartado “La historia programada: intriga de predestinación y frase hermenéutica”. *Ibidem*, pp. 122-128.

desde el entendimiento de la posterior venganza, ya se vislumbra un posible ganador; ya están marcados varios de los pares duales que estructuran el filme como conjunto, ya vemos el triunfo del Caos frente al Orden. Y ya aflora la psicopatía como una presencia ominosa que sobrevuela toda la cinta. Bárbara crea acertijos a su maestro como *a posteriori* su eterno tutor establece, a modo de venganza, un nuevo truco de magia. Así le devuelve el amargo sabor de lo lúdico, del secreto. Especie de circularidad que apuntala la intriga. A la manera del *film noir*, el crimen en *Magical Girl* no es “un mero acertijo, un juego estético, cuya resolución final era el descubrimiento de la identidad de un asesino y de los móviles de su delito”.<sup>40</sup> Primera y última escena filmicas se complementan; dependen una de otra, cierran el círculo invisible a modo de tondo o cola de lagarto que se retuerce, y allí, en ese movimiento cíclico que apela al pasado para conectar con el presente inmediato, queda otra de las tesis de la película: la trasposición de los roles, la conversión del creyente fiel de la razón a la posibilidad del misterio. Por ello deviene intriga de predestinación implícita, mostrando un pasaje altamente informativo que determinará la lógica causal de parte de los restantes y finales acontecimientos.

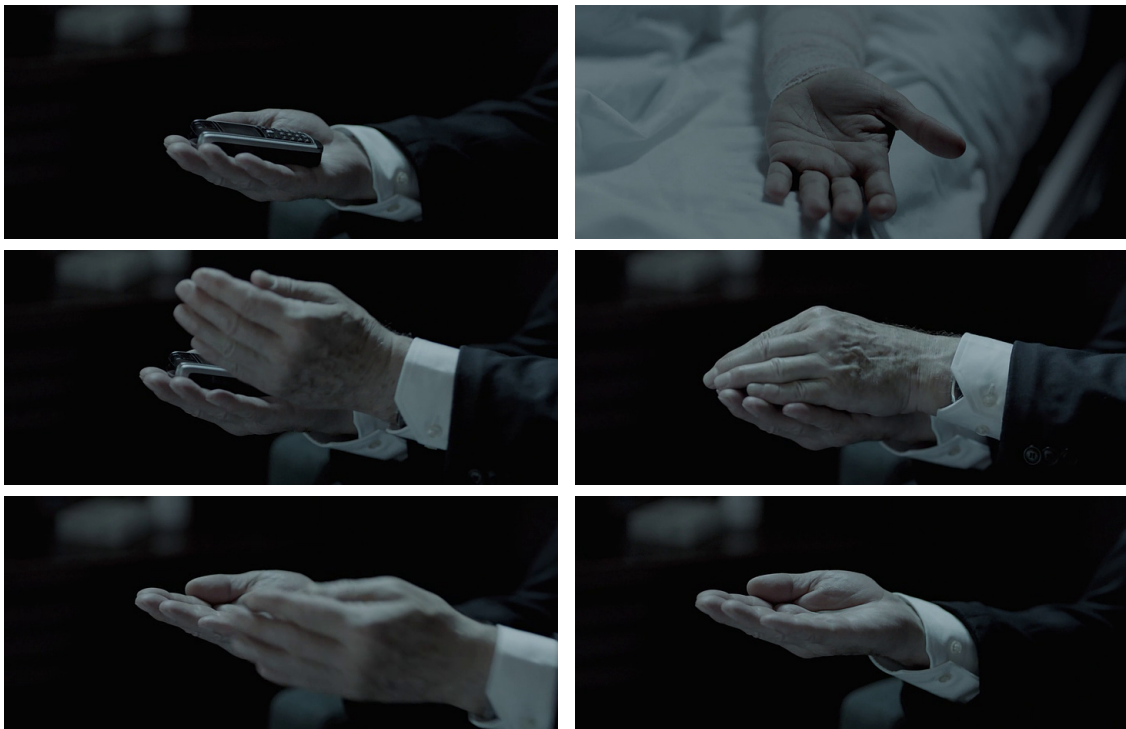


Fig. 15. Damián juega las mismas cartas que antaño Bárbara jugó con él. Un nuevo, y al mismo tiempo viejo lazo, a modo de acertijo mágico, los une. Un secreto potente que se escurre ante el reclamo de una mujer que sin aun perder el poder, ahora debe compartirlo con su eterno profesor.

---

Ver también ZABALA, L., “Entre la seducción y la historia: notas sobre la recepción cinematográfica”, *Acta poética*, Vol. 11, 1-2, 1990, pp. 81-95.

ZABALA, L., *Narratología y lenguaje audiovisual*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Fotocopia en PDF, (s. f. / s. p.).

HERNÁNDEZ HERRERA, P., HERNÁNDEZ GALARRAGA, E., PADRÓN SÁNCHEZ, A., BARRETO GELLES, I. y VÁZQUEZ CASTRO, E., *Glosario de términos audiovisuales, artísticos y técnicos*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2012, pp. 172-173.

<sup>40</sup> PAVÉS, G. M., *El cine de la RKO: en el corazón de las tinieblas*, Madrid, T & B, 2003, p. 361.

Esta tipología narrativa se trabajó en el cine de suspense clásico, del que el director español es deudor y del que se auxilia para erigir su material, por lo que su elección y efectividad están en consonancia con los resortes de dosis de información y misterio que maneja el cine negro norteamericano, esta vez en clave de *noir* cañí.<sup>41</sup>

Al mismo tiempo, este juego de magia, que abre y cierra el relato filmico, remite a la tesis de la psicopatía como elemento omnipotente y omnipresente, como rasgo constitutivo de sus personajes, especialmente el de Bárbara, y como símbolo del momento actual en que se encuentra la sociedad.

Hay un ejemplo de la comunicación paradójica en esa escena. Cuando en el filme el profesor le dice: “dame el papel” y la alumna le responde: “no lo tengo”, esa es la locura psicopática, hacer creer algo que no es. Esa es la esencia de la locura y de la comunicación paradójica, decirte una cosa y la contraria en una misma frase. Así sucede con las leyes: tengo el papel, pero cuando voy al contenido no lo tengo. Esa es la base de la comunicación psicopática. Hago una ley, pero no la lleno de contenido. Entonces, nadie puede decir que no hay ley porque sí la hay; pero no se concreta porque a) no hay contenido, b) no hay presupuesto, o por lo que sea. Es como si no hubiese ley; pero no puedo decir que no hay, porque sí hay ley.<sup>42</sup>

El uso del plano fijo es recurrente en todo el metraje. A modo de contraste, la complejidad de la historia es visualizada mediante una economía de recursos filmicos y un minimalismo visual que permea tanto la paleta de colores como los movimientos de cámara. La historia está marcada por la sinrazón y lo oscuro del ser humano, y en aparente oposición, la manera de articularla visualmente es a través de lo milimétricamente estructurado, racional. El plano fijo es armado casi siempre de tal forma que lo arquitectónico construye particiones internas. Se emplea de manera asidua en los momentos de enfrentamiento o diálogo entre los protagonistas, o con algunos de los restantes personajes, desechando el plano-contraplano más comúnmente usado para este tipo de escenas dialogadas.



Fig. 16. El empleo del plano fijo une y al mismo tiempo divide a los personajes, ya sea en el cómodo diálogo de despedida entre la psicóloga y Damián, a punto este de salir de la cárcel, o en el enfrentamiento entre Damián y Luis por la carne y el secreto de una misma mujer.

<sup>41</sup> Los préstamos y modos de construcción genérica en *Magical Girl*, son trabajados en el epígrafe Demonio.

<sup>42</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., p. 6.



Vermut usa el plano-contraplano casi siempre para remarcar el poder ejercido por uno de los participantes de la conversación, donde uno de ellos asume el rol de victimario y el otro de víctima. Tal es el caso del encuentro de Bárbara con Oliver Zoco, el encuentro final de Bárbara con Damián en el hospital o la presentación de Bárbara como mujer adulta frente a su esposo Alfredo. Ya crecida, Bárbara juega a ser la seductora cierva domesticada, agachada ante los ojos de su esposo, acordonándole los impolutos zapatos negros clásicos, estilizados (como metáfora de sumisión pero también de su reverso, dígame, el posible amarre de una víctima en apariencia que en verdad tiene sometido a su cuidador) y mirando a su amo para que no la regañe, para que le premie como un lebrél obediente, esta vez con un accesorio para el cuello.



Fig. 17. En esta escena el juego del empleo del plano-contraplano confunde, pues insinúa roles que más tarde se revertirán. La niña siempre juega a ser la víctima cuando en verdad es el Demonio.

La temporalidad es otro de los elementos a analizar en estos primeros minutos de la historia. El libro de ejercicios matemáticos da algunas claves. En su portada aparece una información lingüística: las siglas edebé en minúsculas en el centro superior y a continuación, debajo, Matemáticas, marcando la asignatura; a continuación el número 6 entre EGB y las siglas C.S. Todo ello nos remite a decodificar que se imparten las matemáticas correspondientes al Ciclo Superior (C.S) de la Enseñanza General Básica (EGB) de carácter obligatorio en el que las Matemáticas era una de las asignaturas esenciales de ese Tercer ciclo (6, 7, 8 de EGB). Precisamente por ser un sistema educativo actualmente en desuso, activo en España desde mediados de los 70 hasta la llegada de los 90, ello nos remite a la única escena del pasado en toda la cinta. En el transcurso de la historia no se vuelven a dar más pistas de ninguno de sus personajes; solo este momento escolar, que quedará perpetuado en la memoria de sus protagonistas: Bárbara y Damián, sobre todo de este último.

Es importante destacar que la selección del libro como material escolar no solo funciona como anclaje a una temporalidad específica, sino que su elección en el plano responde igualmente al apuntalamiento e insistencia de la tesis de toda la introducción fílmica. El círculo y el cuadrado están consideradas dos de las formas perfectas matemáticas, vinculadas también a los ideales de belleza grecolatinos y renacentistas basados en cálculos aritméticos, ligados a categorías explotadas en toda la cinta y que acá ya se exponen por vez primera: Perfección, Razón, Belleza y Poder.

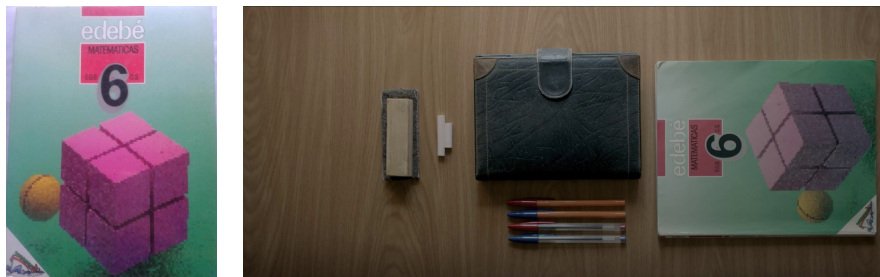


Fig. 18. El orden milimétrico de la composición construye pequeños cuadrados y rectángulos que explicitan la psiquis racional, pero la misma idea de extrema perfección esconde su lado enfermizo. Una mesa, y una mente, estrictamente ordenadas con grietas ocultas. A la vez, el cuadrado del libro se asemeja a la forma del cubo de Rubik, por lo que la idea del *puzzle* se insinúa muy tempranamente desde una dirección de arte que le otorga un alto valor semántico a lo objetual.

El libro es el único elemento visual que remite a una vida anterior. Nada sabemos de estos dos sujetos, solo intuimos, llenamos los huecos que nos dejan exprofeso para completar la información desde el terreno de la intuición y la imaginación, donde pesa más lo emocional que lo intelectual, donde las guías supuestas apelan a una elaboración psicológica tan macabra, dislocada o irracional como sus propios portadores. Nunca sabremos qué le sucedió a Bárbara para que tenga ese cuerpo marcado como esclava azotada una y otra vez sin compasión por sus amos. Nunca sabremos cual es el motivo por el que Damián entró en la cárcel y cumplió años, aunque lo asociemos con el trauma de la inquietante criatura escolar. Ni qué fue de su matrimonio del que nos percatamos solo por su anillo en la mano. Ni tampoco por qué Luis cuida solo a su hija, más allá de

la orfandad de esta. Otro de los grandes enigmas es qué sucede detrás de esas cortinas en la mansión de Oliver Zoco, tras esas puertas blancas donde se oculta un placer oscuro. Vemos las consecuencias, jamás la acción. Y así un sinfín de detalles que el espectador está obligado a construir en su mente y a conectarlos con los retazos de historia mostrada, componiendo él solo su propio y original *puzzle*. Y en esa ansia perenne por la totalidad está el juego comenzado por la “párvula” Bárbara, el triunfo del enigma y el sabor de lo prohibido. Vermut hace copartícipe al receptor del entramado filmico, lo obliga, lo sojuzga, como si fuese éste también un esclavo servil a elaborar hipótesis, relatos paralelos, respuestas que nunca están. Los episodios más trágicos, los más morbosos, quedan fuera de lo explícito y para ello se apropia del fuera de campo como la estrategia filmica discursiva idónea. Desde él se activará la imaginación, tan poderosa y más violenta que la propia realidad, como el cubo matemático de Rubik que nunca puede resolverse del todo.

### **La disertación crítica: ¿2 + 2 es...?**

Volvamos a la frase iniciática. En ella se combinan tanto números y fórmulas como personajes reconocibles dentro de la literatura y la historia nacional, incluso universal. Veamos los individuos y luego la inamovible formula numérica. Es un modo común de la enseñanza, desprenderse del lenguaje teórico abstracto hacia un verbo más terrenal y por ende más comprensible para que los estudiantes puedan visualizar y entender los razonamientos impartidos. Pero la elección de Lorca y de Napoleón no es solo el comodín para simplificar estas abstracciones. Napoleón es la imagen de lo impulsivo, lo ambicioso, con una racionalidad táctica de lucha basada en las ansias de poder y el cambio. Federico García Lorca está indisolublemente asociado a lo pasional, al desate de lo emotivo, de las motivaciones más primitivas e inspiradoras del sujeto, poniendo siempre en signos de interrogación lo establecido como norma tanto en el espacio del arte como en la sociedad. La imagen de Lorca también está asociada a la del luchador de la libertad de pensamiento, de la Otredad en todas sus manifestaciones: sexuales, ideológicas, morales, amante de la sinrazón y lo mitopoético, legitimador de uno de los retratos humanos más anclados a la cultura española fuera del territorio nacional: el gitano, entendiéndolo como proscriptor del orden y lo políticamente correcto, y el desate de lo visceral. Será precisamente el poeta granadino quien le adjudique al 4 una nueva carga semántica para describir al amor:

Bisturí de cuatro filos,  
Garganta rota y olvido.  
Cógeme la mano amor, que vengo muy mal herido,  
Herido de amor huido,  
herido,  
muerto de amor.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> *Herido de amor*, como se le conoce comúnmente a estos versos, pertenece a la obra teatral *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, una aleluya erótica en cuatro cuadros (texto escrito entre 1922 y 1926 y estrenado en 1933; aunque en la web dedicada al autor lo datan en 1931, a diferencia de lo que

La frase *bisturí de cuatro filos* complejiza las alusiones al propio universo simbólico lorquiano pero a la vez, desde una visión relacional, remite a la navaja mutiladora de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928), material que en apariencia hacía referencia al propio Lorca.<sup>44</sup> Por una parte aparece la temática sádica análoga al filme vermutiano y por otro, en la cinta buñueliana se rompe la lógica racional, con lo que la alteración psíquica como narrativa emparenta dos universos poéticos de alto calibre que a la par discursan sobre el aquí y ahora, el equilibrio y el desorden, el poder de la imaginación y el subconsciente. Como paradigmático exponente del Surrealismo, *Un perro andaluz* también se despoja de una linealidad temática y estructural, apropiándose de un montaje vanguardista que anclaba sus ideas sobre la Realidad, el Amor, la Religión (preocupaciones propias igualmente de Carlos Vermut que emplea a su vez ese proceso de extrañamiento y de asociaciones inusitadas aunque sin emplear la técnica surrealista). La posterior imagen de Bárbara sangrante con la cortada en la frente se nos antoja una zanja, una vagina sangrante, marcada por ese bisturí de cuatro filos, por esa arma de la sinrazón, de los instintos más primitivos que afloran en la noche y la soledad, y que con el carácter gitano que intenta apresar el poeta español esta joven dislocada y pasional se convierte en una niña de fuego, así como el cuerpo completamente marcado por instrumentos que nunca se perciben pero que evidencian cortes profundos con instrumentos filosos.

Damián insiste en que “la verdad absoluta, que lo único que será siempre igual es que 2 más 2 son 4”. A diferencia de la totalidad simbolizada con el número 3, el 4 es la imagen de la totalidad estática, incluso se ha llegado a interpretar como una imperfección del sistema cuaternario.<sup>45</sup> No es gratuito tampoco que el 4 forme parte de varias de las figuras geométricas relevantes en varios sistemas mitopoéticos, como por ejemplo, la cruz y el cuadrado; elementos cruciales en la construcción simbólica de la película. De igual forma, el cuadrado deviene constante en la armazón visual del filme donde el plano se estructura de manera modular.

---

emite el Instituto Cervantes). Pertenece al cuadro I, en boca de Perlimplín, quien cierra dicho corte con ellos. GARCÍA LORCA, F., “Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín”, *Federico García Lorca*, (s. p. / s. f.): [http://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/amor\\_de\\_don\\_perlimplin.htm](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/amor_de_don_perlimplin.htm), (fecha de consulta: 09-XII-2016).

<sup>44</sup> Lorca se sintió aludido al visionar el filme debido a que dicha frase era peyorativa respecto a los andaluces. Su disconformidad provenía de la asociación del término con el humilde andaluz que servía al terrateniente como un sumiso animal de caza. Pero Buñuel desmintió esa posible conexión, aunque sin convencer nunca al escritor granadino, haciendo ver que en verdad estaba emparentado con su obra literaria. Específicamente con ciertos poemas previos al poemario del cineasta *Un perro andaluz* (1927), un conjunto de 22 poemas que no vio la luz en su momento, sino de forma aislada. La imagen del ojo seccionado, emparentado con la nube y la luna, ya estaba en *Palacio de hielo*, que reza “La ventana se abre y aparece una dama que se da polissoir [pulidor] en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas se saca los ojos y los arroja a la calle”. Y más adelante sentencia “Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos”.

IBÁÑEZ, J. C., “Anotaciones a la lectura del poema Palacio de hielo de Luis Buñuel”, *Espéculo*, 3, VI, 1996, (s. p.): <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/bunuel.htm>, (fecha de consulta: 09-XII-2016).

Ver también: BUÑUEL, L., *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982 y SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>45</sup> Ver: ACOSTA, R. (ed.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos...*, op. cit., p. 351.



Fig. 19. La composición del encuadre juega todo el tiempo a reticular, a modo de cuadrícula retiniana. Recortados los sujetos en ese marco cuadrículado, serán más elocuentes que los parlamentos asignados a cada intérprete.

Es ese estatismo racional el que permea la mente de Damián, que no el cuerpo y sus caprichos. Sin embargo, mediante la magia, la suma matemática quedará expuesta a la duda. Si Lorca es empleado como metáfora de la otredad racional, es atinado relacionarlo con otras dos poéticas artísticas, esta vez desde el universo cinematográfico. La demostración de que  $2 + 2$  no siempre son 4, está en el oscilante cálculo de Sandro, el niño de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, Micheangelo Antonioni, 1964) y en la pared descolchada de Domenico, el “loco” de *Nostalgia* (*Nostalghia*, Andréi Tarkovski, 1983).<sup>46</sup>

En una escena del filme de Antonioni, Sandro le dice a su madre: “Mamá, mamá, ¿cuánto es  $1 + 1$ ?”, a lo que ella le responde: “2”. El niño, toma un frasco de pintura de color azul que tenía en la mano y le interpela: “Pero mamá, mira...”. El chico coloca una nueva gota encima de la gota azul que ya estaba en el cristal y se forma un único charco nítido, solo que de mayor tamaño. Sandro entonces le dice: “Ya viste, mamá,  $1 + 1$  es  $1...$ ”. Una gota, más una nueva gota, hacen una gota mayor.

Llamamos la atención en que es precisamente un niño el recurso que emplea el director italiano para demostrar la relatividad del pensamiento inamovible desde el universo infantil, más virgen y abierto a la comprensión del mundo circundante y sus leyes, como mismo en *Magical Girl* es una niña quien demuestra que desde el misterio de lo mágico se restituye la lógica. A la suma de la imagen propositiva de Antonioni se une el simbólico universo tarkovskiano.

En *Nostalgia*, Domenico habita en una casa desvencijada de la Toscana que recorre Gorchakov, el protagonista, al encuentro de sus fantasmas y recuerdos de lo dejado atrás. Es allí donde aparece en una de las paredes la composición numérica  $1 + 1 = 1$ , enmarcado en un rectángulo gris claro, mortecino como el propio espacio

<sup>46</sup> Un aspecto relevante es la conexión entre un filme y otro a partir de este elemento simbólico-numérico. El vínculo viene dado por la colaboración del guionista Tonino Guerra en la escritura de ambas películas.

acuoso y moribundo que lo acoge, cual representaciones rupestres de una época anterior. El aparente sinsentido socava la unívoca verdad matemática. La nostalgia vuelve a ser una misma cosa, y adonde vayas arrastrarás con ella el peso del recuerdo y lo de perdido. La añoranza en el filme es un concepto mucho más profundo y doloroso que la simple pesadumbre por el lejano hogar. La suma del pasado más el presente dan lugar no a una tercera instancia temporal y psíquica, sino a su fusión, a la mismidad del sentimiento, el desarraigo y la certeza de la depauperación un mundo que se extingue (en clara alusión poética al contexto ruso e italiano del momento) mediante un futuro irreal, soñado, o más bien distópico.



Fig. 20. Plano frontal de *Nostalgia* donde se aprecia la icónica suma. El  $1 + 1 = 1$  no deviene una trampa de la mente ni mera rebeldía de la norma, sino claridad existencial.

Al mismo tiempo se da, a modo de finas capas de transparencia, un nuevo enriquecimiento de los postulados emocionales versus cordura, en alusión a una sabiduría de otro orden. Nos referimos a los puntos de encuentro entre la obra de Fiódor Dostoyevski y la de Andréi Tarkovski. Dos almas rusas atormentadas que compartían esa preferencia por lo empírico y emocional, uno despreciando lo materialista, el otro la sociedad tecnológica moderna, ambos mecanismos destructores de la espiritualidad:

La razón está siempre subordinada a la fe en ambos. La burlesca fórmula de Domenico de que  $1 + 1 = 1$  es, sin lugar a dudas, una cita del reto a la razón del *hombre del subsuelo*, en su  $2 + 2 = 5$ . Las últimas tres películas de Tarkovsky [*Nostalgia* es su penúltimo filme] pueden ser vistas como un diálogo en progreso con Dostoievsky. Desgraciadamente, también en esto radica su debilidad. Tarkovski no igualaba a Dostoievsky en el plano verbal, y desgraciadamente algunas de sus ideas más profundas que intenta expresar, sonaban trilladas, especialmente si está más preocupado por escuchar que por observar (a pesar de que otros guionistas colaboraron con Tarkovsky, al final sonaban a Tarkovsky).<sup>47</sup>

<sup>47</sup> JOHNSON, V. y PETRIE, G., *The Film of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 257. (Traducción y acotación interna de la Autora de la tesis).

Reason is always subordinated to faith in both. Domenico's taunting formula  $1 + 1 = 1$  is unmistakably a quote from *Underground Man's* challenge to reason in his  $2 + 2 = 5$ . Tarkovsky's last three films can justifiably be seen as an ongoing "dialogue" with Dostoievsky. Unfortunately therein also lies their weakness: Tarkovsky was no match for Dostoievsky on the verbal plane and, unfortunately, even some of the most profound ideas he attempts to express begin to sound trite, especially if one is concerned more with listening than with watching (despite his various scriptwriting collaborations, the final text Tarkovsky's own).

Esta aseveración de Damián en aras de demostrar la imperecedera racionalidad, entra en consonancia con un modelo de irreverencia matemática que apela a lo emotivo en detrimento de lo puramente intelectual-lógico-racional. En la subversión de la fórmula aparecen como subtextos en el filme otros textos artísticos, otros nombres que se repliegan a la rebeldía y sensibilidad lorquina, y a fin de cuentas vermutiana. Es desde el palimpsesto, uno de los elementos constitutivos de *Magical Girl*, que se conforma una estructura que va eliminando sus múltiples capas y que borra, como si de materiales restaurados se tratase, el manto más nuevo y oscuro causado por la grasa de la lámpara de aceite para sacar a la luz lo que estaba escondido, el secreto: el predominio del misterio sobre la sensatez.

¿Cómo leer esta suerte de preludeo en el lenguaje de la situación contemporánea española?, suerte de punzada que, como ya hemos comentado, se encuentra rondando a toda la cinta, a veces de modos subyacentes, otros de formas más explícitas. Sirve este preámbulo narrativo como punto de partida hacia un nuevo escrudifiñar de qué es y donde está la Verdad. Y la España de hoy, donde se enmarca el filme, no queda exenta. ¿Cómo pudiésemos explicarnos el sinsentido del presente?, ¿proponiendo nuevas tradiciones cognitivas, contenedoras igualmente de certezas? La época actual nos invita a reintroducir lo simbólico. No es mudar de paradigma, sino sumarle al establecido uno nuevo, ni siquiera una nueva arista, sino un sistema capaz de refutar el camino seguido hasta hoy. La puesta en cuestionamiento de la racionalidad no es la que hace nacer la crisis imperante: solo la hace explotar. Una aparente coherencia que ha abocado al país al páramo de la sinrazón. Es el triunfo del misterio, de lo velado, de lo escondido en términos políticos, económicos, de moral, lo que no viabiliza las nuevas soluciones a los problemas de esta época. A fin de cuentas, todo nacimiento comporta una muerte, y en toda forma apolínea late una pulsión dionisiaca. Lo sabe Bárbara y lo sufrirá Damián; lo sabe España y lo padece su pueblo, el mismo que como el hombre del subsuelo de Dostoyevski necesita más que la razón suficiente de Leibniz para volver a creer, necesita otros 4 puntos cardinales menos cuadrículados que guíen a esta tierra de naturaleza ambigua. Una tierra que se debate perennemente entre la cordura y la locura, entre lo juicioso y lo pasional, como le anuncia a Bárbara el sádico Oliver Zoco a modo de bienvenida a su mansión recibiendo la niña, ya hecha mujer, una nueva lección, esta vez más cercana a su propia filosofía de vida. Dos tiempos que empastamos ahora para marcar precisamente la relatividad no solo de la realidad, sino sobre todo lo mudable que pueden ser ciertas verdades de un país como España y sus señas de identidad, condicionadas por su propia cultura y la presencia de la crisis, que preside cual reptil nuestras vidas y comportamientos, desde los bordes (Alicia; Ada) o el propio centro (Marisol, Pepo, Luis, Damián y simbólicamente Bárbara).

A la fusión de saberes y perspectivas ante un mismo número, ante la puesta en interrogación de la media verdad de la suma, se une una nueva capa intertextual dentro del discurso de *Magical Girl: 1984*, de George Orwell. La referencia a 1984 pone nuevamente el sofisma en el campo de lo social y de lo político, complejizándolo aún

más si es posible. De este modo, al desmontaje de la sociedad rusa en crisis, y de la italiana, se les anexa la de un Estado irreal y absurdo, en medio de un mundo distópico.

Si Lorca, Dostoyevski y Tarkovski le posibilitan al realizador español ahondar en los intersticios de un patrón estable para desde sus propias entrañas socavarlo y así aportarle nuevos significados (como es la posibilidad de que una suma de siempre de el mismo resultado, tomando como ejemplo  $2 + 2 = 4$ ), Orwell le permitirá construir tácitamente el reverso de ese planteamiento, aunque la intencionalidad siga siendo subversiva. La pericia con la que Orwell emplea la suma numérica lo acercará tanto como Dostoyevski a la incorrección política y a la mostración del absurdo en sociedades desiguales y/o en crisis. Si en *Memorias del subsuelo*, y por traslación en *Nostalgia* y *El desierto rojo*, la suma original da un resultado anómalo ( $2 + 2 = 5$ ;  $1 + 1 = 1$ ), en 1984 la ecuación  $2 + 2 = 5$  se trasmuta en la contrapartida de tal rebeldía social. Winston Smith, el protagonista de la novela, que trabaja en el Ministerio de la Verdad —nada más propicio para tales relaciones entre diversas obras—, se cuestiona por qué obedecer un criterio del Estado si éste es irracional, aunque con ello vaya en contra de la política implantada en la capacidad de absorción y acción sin cuestionamiento posible. Smith defiende entonces la fórmula  $2 + 2 = 4$ , bajo el patrón absurdo que instala el gobierno imperante en la mente de sus ciudadanos. “La libertad es poder decir libremente que dos y dos son cuatro. Si se concede esto, todo lo demás vendrá por sí solo”.<sup>48</sup> Uno de los personajes negativos de la novela, O’Brien, quien trabaja en el Ministerio del Amor, refutará esta idea: “Algunas veces sí, Winston, pero otras veces son cinco. Y otras, tres. Y en ocasiones son cuatro, cinco y tres a la vez. Tienes que esforzarte más. No es fácil recobrar la razón”.<sup>49</sup> Y con ello deja zanjado la reversibilidad de un postulado siempre y cuando provenga del Gran Hermano, ese Partido que controla el libre pensar y operar, en clara metáfora a los sistemas totalitarios, dictatoriales.

Vermut no se queda con ningún referente en particular, sino que los cuece bajo el denominador común de una comprensión de la realidad desde disimiles prismas. *Magical Girl* no solo se hace eco de estas variaciones de un mismo tema, sino que las conjuga en presente indicativo y las temporaliza en la España actual, no desde la concepción autoritaria de ente político orwelliano, pero sí lo enarbola desde políticas tendentes al absurdo y a intereses propios ajenos a la colectividad, inmersa en la crítica hacia la normativización de un sistema en crisis que vende verdades intentando ensalzarlas como únicos y grandes paradigmas inoperantes, irresueltos. Vermut resume todos estos saberes, conceptúa a la nación en el juego dicotómico entre lo calculado y el azar. Lo hace desde la preponderancia en lo humano para, de forma más indirecta, incidir en el discurso velado sobre la nación, una tierra no tan ajena a otras como la rusa o la distópica de Orwell, pero que sí carga con inoperancias propias en el contexto contemporáneo en el que se desenvuelve. Y en la frase conclusiva que pone en boca de

<sup>48</sup> ORWELL, G., *1984*, Tercera Parte, Capítulo II, Sydney, Project Gutenberg Australia, 2001, p. 104.

<sup>49</sup> *Ibidem*, Primera Parte, Capítulo VII, p. 284.



Damián se da una paradoja que sobrevuela todo el filme: ¿España se debate entre la irreversibilidad del  $2 + 2$  son 4 de Smith o bien asume el  $2 + 2$  son 5 de Orwell? El sinsentido aparente de estos cálculos porta entonces una pulsión política, donde la incoherencia del poder, arremetiendo contra una lógica absurda se convierte en ley, en norma. La grave voz del profesor, dentro de su aula española, insiste: “Quiero que entendáis que la única verdad absoluta, lo único que seguirá siempre igual...”.

Winston Smith, el sujeto lírico sin nombre de Lorca, el hombre del subsuelo, Sandro, Doménico, son matrices que construyen el personaje de Bárbara y a Damián, empatizando con la primera, desacreditando al segundo. Destáquese que todos ellos son huellas autorreferenciales de los respectivos autores, elemento crucial porque está presente también en la escritura del personaje de Bárbara que hace Carlos Vermut, como ya habíamos anteriormente apuntado. Por tanto, Vermut los conjuga en un todo indivisible, transmisores de su propia filosofía de vida. Acaso se apega más a la proposición del escritor ruso donde la fórmula se asienta en una tradición de la que bebe el entorno en el que vive y crea, sin hábitats ficticios, sino en la más cruda realidad. A modo de cuadernillo matemático invisible, y lentamente, el realizador los inculca en su material cual si fuese la voz del santo inocente de Dostoyevski:

«¡Perdone! —gritará alguien—. Usted no puede protestar: dos y dos son cuatro. A la naturaleza no le preocupan las pretensiones de usted; no le preocupan sus deseos; no le importa que sus leyes no le convengan a usted. Está usted obligado a aceptarla tal como es y a aceptar todo lo que procede de ella. El muro es un muro...», etcétera. Pero ¿qué importan, Dios mío, las leyes de la naturaleza y la aritmética si, por una razón u otra, esas leyes y ese «dos y dos son cuatro» no me complacen? Evidentemente, no podré romper ese muro con la cabeza, ya que mis fuerzas no bastan para ello; pero me niego a humillarme ante ese obstáculo por la única razón de que sea un muro de piedra y yo no tenga fuerzas para calvario. ¡Como si ese muro pudiera procurarme alguna paz! ¡Como si uno pudiera reconciliarse con lo imposible por la sola razón de que se funda sobre el «dos y dos son cuatro»! ¡Es el mayor absurdo que puede concebirse! (...) Admito que eso de «dos y dos son cuatro» es una cosa excelente, pero puesto a alabar les diré que «dos y dos son cinco» es también a veces algo encantador.<sup>50</sup>

¿Por qué realmente le da pena el cara de cerdo a esta inquietante niña?: ¿Porque la ama a escondidas?, ¿porque le provoca sentimientos irracionales a un hombre estructurado que pese a todo no deja de ser un animal —en el sentido de hombre de pasiones primitivas—? ¿O es acaso porque le da lástima esta absurda aseveración que lanza al aula? Bárbara es la depositaria en la narración de hacer ver cuán menesterosa puede ser la verdad mal entendida. En esa mano que acoge la desaparición de la nota cual el truco de magia, como años después lo residirá en su frente, está escrito un invisible rezo matemático. A su afirmación “porque no la tengo”, le sucede un corte. Con ella cierra este prólogo, en apariencia simple, pero que contiene la esencia de lo

---

<sup>50</sup> DOSTOYEVSKI, F., *Memorias del subsuelo*, Madrid, Luarna Ediciones, Fotocopia en PDF, 2006, (s. p.).

que vendrá. Aparece en pantalla el título del largometraje, *MAGICAL GIRL*, cediéndole el apelativo que representa al filme. Nuevamente un fotograma en blanco y negro, ahora en letras mayúsculas, y la irrupción de una música que marca un contraste con lo visualizado al tiempo que semantiza todo el proemio: al silencio mínimo pero contundente que impone la retención del plano cenital con ambas manos vacías tras la aseveración de Bárbara, le suple ahora, en clave J-Pop, la “Haru Wa SA-RA SA-RA” (春はSA-RA SA-RA), de Yoko Nagayama.<sup>51</sup>

Damián y Bárbara abren y cierran el filme en la balanza entre razón y pasión, mediados por el eje del poder, báscula que se invertirá al cierre filmico, a modo de absorción de la personalidad y el raciocinio del otro como propios, mediante la venganza. Si bien el profesor lo que quiere demostrar es que en el contrapeso el poder va siempre hacia la efectividad racional, Bárbara le certifica la relatividad de tales presupuestos instaurados. Frente a la cientificidad está la magia, el misterio, lo inapresable, lo que no puede medirse pero está ahí y una vez desatado es imparable e inmedible, y sobre todo, más seductor ante los ojos del hombre y la sociedad. Los seres humanos necesitamos estar en un mundo ordenado (Orden), pero sin el misterio (Caos), no somos capaces de encontrar una junción real con nuestro entorno y con nosotros mismos. Una sociedad en extremo organizada, donde impera como norma reguladora el orden calculado, se destapará el aburrimiento y la búsqueda de salidas más ilusorias (como el arte). Al mismo tiempo una sociedad caótica donde impera el desasosiego y desde el caos se le otorgan solo respuestas fallidas a las motivaciones instintivas del sujeto y a sus carencias como ente social, éste estará sentenciado a la búsqueda insaciable del cambio, de lo Otro, e intentará restablecer el orden perdido, no aquel sojuzgador, sino un equilibrio real que le posibilite estar bien con la colectividad y consigo mismo,<sup>52</sup> donde  $2 + 2$  sean 4 solo y cuando este presupuesto contenga también una verdad emotiva.

---

<sup>51</sup> J-pop (ジエイポップ), igualmente conocido como *pops* o *popussu*, es el término empleado para referirse al pop japonés dentro de música popular nipona. Se hace llamativo un elemento que ancla directamente la elección de la canción y el género con el filme y la poética vermutiana: el j-pop fue empleado en sus inicios solo para músicos y agrupaciones con un marcado estilo occidentalizado en el país, algo que se fue transfigurando hasta incluir otros géneros y tipologías y convertirse en un estilo más promiscuo y global. Sin embargo, aquí se hace sintomático esa particularidad de la fusión de Occidente y Oriente que tanto le atrae al director filmico y desliza iterativamente en toda la cinta. En este caso en particular desde un lente inverso, dígame, la atracción de Oriente hacia Occidente, complementando de este modo el interés mutuo que sienten ambos, intercambiando e imitando modelos a seguir. A ello súmesele la intérprete de la canción Yōko Nagayama, especie de chica mágica, que debutó con este tema en su adolescencia primera. Por lo tanto hay un anclaje mayor al ser la intérprete musical una chica que visualmente se asemeja a la edad aproximada de Bárbara y de Alicia, la hija de Luis. (Yoko Nagayama tenía 16 años cuando lanzó la canción, pero la imagen que promovía tanto en los conciertos como en el videoclip que promueve el tema, era extremadamente infantil e ingenua, típico de las representaciones femeninas japonesas, vinculado a su concepto de lo bello. A esta estética y comportamiento infantiloides exprofeso nos referiremos en el epígrafe Demonio).

<sup>52</sup> Ver: FREUD, S., *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

DURKHEIM, E., *El suicidio...*, *op. cit.*

DURKHEIM, E., *La división del trabajo social...*, *op. cit.*

### 4.3. MUNDO

De las tres particiones estructurales que marcan a su vez la presentación de cada uno de los protagonistas y su conceptualización dentro del entramado de chantajes y pasiones al límite, la primera es *Mundo*. El Mundo es Luis y su universo circundante, con especial interés en aquellas piezas sueltas que lo agreden. De esta suerte de trípode en el que se sostiene y estructura el filme, es esta apartado, o pata, el que de modo más realista —con todas las implicaciones que este término y tratamiento tiene en esta cinta y en la poética de su autor, y a la que llegaremos—, recoge la situación imperante de la España de hoy. De este modo, *Mundo* caracteriza no solo a un personaje, sino que mediante un sujeto se aterriza en el contexto, entendido como la última crisis nacional en la que se encuentra el país desde mediados de 2007. El contexto es acá asumido como agente exterior agresivo que atenta contra la moral y la psiquis del individuo, por lo que acaba convirtiéndose en un agente interno para el sujeto. Es el Mundo quien desencadena este universo maligno: la crisis económica y sus directas consecuencias morales.

El mundo mutila a Luis, un profesor de literatura en paro desde hace ya año y medio, desterrándolo de su vocación de profesor, y le separa de su hija Alicia de forma acelerada debido al cáncer infantil, sin poder hacer nada más que intentar cumplir su utópico deseo, el vestido de *Magical Girl* Yukiko, sin un capital que lo posibilite. Un universo que se le va estrechando a medida que siente que se le escurre el tiempo de disfrute con Alicia. No encuentra modo alguno de obtener ingresos ya sea por nuevos trabajos (caso difícil en un practicante de Humanidades), por préstamos (el que le pide a su amiga dueña de un bar) o vendiendo sus pocos bienes (el intento de vender en una librería de barrio que se dedica a la compra de libros usados, los libros que le servían de alimento espiritual y ganancial). Esta desesperación aproxima a su protagonista a la paulatina anulación de sus valores.

Luis da vida al retrato más verídico, y evidente en cuanto a visible, de la España actual. En este maestro de literatura venido a menos están depositados los elementos situacionales que posibilitan el expolio moral y las circunstancias límites. De este modo, el agravamiento de la leucemia de la niña será junto con la crisis los detonantes de sus actos desesperados.

¿Cuáles son los ingredientes o aspectos que se incluyen a la hora de mapear la crisis económica española? ¿Cómo funcionan y qué rol participativo tienen dentro de *Magical Girl*? El halo de la crisis sobrevuele todo el tiempo la cinta sin casi percatarnos de ello, como parte de la estrategia de lo velado que se persigue. Está en apariencia como telón de fondo, sin embargo pasa a ser un correlato vital para desentrañar en buena medida la tesis filmica. El paro y la irresolución de un posible nuevo empleo, los problemas cruciales de la educación, el consumismo, la evasión-exacerbación deportiva en detrimento de males sociales de urgente resolución, la corrupción política, se

trabajan en la cinta no solo como detonantes sino que se construyen a modo de símil, como enfermedad terminal. Y todo ello está depositado en esta primera estructura narrativa. La gravedad de Luis está en su condición como padre desempleado, tan enfermo como su hija, como su amante de una noche a quien chantajea o como su asesino. Un estadio terminal, agónico como la propia sociedad que mal lo acoge.

### Una dura realidad para una chica mágica

*Mundo* contiene un preámbulo, a modo de presentación de esta parcela narrativa. Un pequeño fragmento que nos presenta a Alicia, y rasgos de su mundo de fantasía con el que se enfrenta al de la cotidianidad. Alicia vive fascinada por el universo nipón, y desde él construye su propia realidad. El ramen, el anime, el manga, los *nicks* o heterónimos con los que se apodan ella y sus amigas, reproducen un mundo que no le corresponde por geografía pero sí por pertenencia emotiva. Si el universo del padre tiene que ver con los autores literarios españoles, incluso clásicos, el de la hija versa sobre la otredad, aquello que como el desear estar viva, no puede tener del todo, basado sobre todo en la cultura del manga y sus diferentes traslaciones al anime. Se siente Yukiko más que Alicia, y por ende anhela un vestuario acorde a su rango y personalidad.

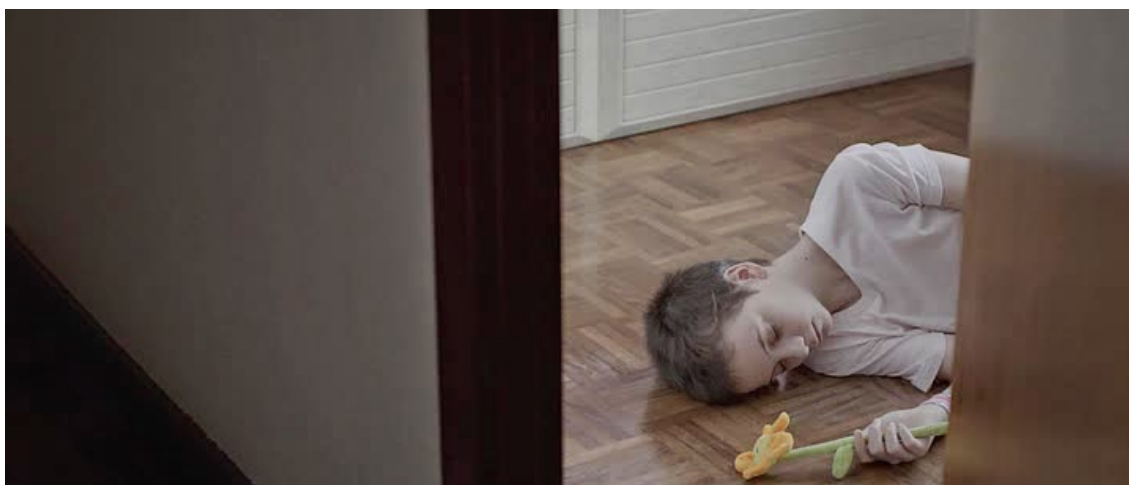


Fig. 21. Instantes antes Alicia bailaba frente al espejo (objeto simbólico recurrente en ambas chicas mágicas y en los personajes masculinos) de su cuarto un tema de j-pop rodeada de su literatura y dibujos mangas, como parte de esa burbuja oriental edulcorada que la aleja de la cruel realidad: su enfermedad. La flor que sostenía mientras bailaba y que ha quedado en sus manos tras el desmayo, alude a las famosas flores felices del artista nipón Takashi Murakami, creando una delicada dicotomía.

En varias ocasiones el filme empasta a sus heroínas: Alicia y Bárbara. La idea de unificarlas proviene del concepto de vidas cruzadas que trabaja Vermut como procedimiento para unificar a estos seres marcados, de una u otra forma, por la desidia, la inconformidad y la aspereza de la vida.<sup>53</sup> Vermut emplea para ello siempre un

<sup>53</sup> Esta carácter conectivo entre historias y mujeres en apariencia distintas que van entrecruzándose hasta conformar un todo indivisible, construyendo el relato a modo de un gran e ingenioso rompecabezas, ya

elemento sonoro en primer plano auditivo como método de engarce. No solo las unifica, sino que dicho plano sonoro es empleado para presentar a las féminas, de una hacia la otra. La primera vez, el tránsito se da de Bárbara niña a Alicia; la segunda vez, de Alicia con la carta radial a su padre hacia la introducción de Bárbara ya hecha mujer. Vayamos al primer tránsito: al título fílmico le sigue por corte un plano donde la niña está bailando frente al espejo, desinhibida, feliz, como si desterrara la sombra de la enfermedad, pues en ese instante es lo que debería ser: una *Magical Girl*. Y he aquí el uso del término japonés y cómo se juega a confundir e impregnar a ambas de un mismo concepto.

Una *Magical Girl* es una “expresión inglesa admitida mundialmente en vez de ‘Mahokka’, concepto en japonés para un subgénero de los mangas de fantasía cuyas protagonistas son chicas con poderes mágicos (literalmente viene a significar chicas mágicas)”.<sup>54</sup> A esta subtipología se le conoce también como mahō shōjo (魔法少女) y además de su presencia en el manga esta ha inundado el mundo del anime, casi siempre con historias que se dan a conocer previamente a través de este tipo de comic.

Mediante el engarce musical que se efectúa a través del tema de presentación la “Haru Wa SA-RA SA-RA” (春はSA-RA SA-RA), de Yoko Nagayama, que ya abordamos, se integran ambas niñas en un mismo término, al que se le suma la propia intérprete musical.<sup>55</sup> Deviene suerte de triada de niñas mágicas: *Magical Girl* Nagayama, que introduce a *Magical Girl* Yukiko (Alicia), y a *Magical Girl* Bárbara. La fusión entre los dos seres especiales del relato, vuelve a suceder en el plano que

---

estaba presente en *Diamond Flash* y vuelve a aparecer en *Magical Girl* de otro modo (así como el juego de las identidades, los espejos y la mujer como eje central de tales artificios narrativos y psicológicos). En *Diamond Flash* la vida de cinco mujeres se entrecruzan a partir de historias que poco a poco se irán relacionando, de modo directo o indirecto, con un denominador común, en este caso *Diamond Flash*, el justiciero enmascarado. “Aunque por momentos recuerda a algunos largometrajes de Jaime Rosales, como la criminal *Las horas del día* (2003) o el drama *La soledad* (2007), por sus eternos planos fijos, y trae a la mente algunos filmes de Quentin Tarantino, por la crudeza de sus las imágenes y por la división episódica, no se puede negar la originalidad a esta pieza de culto, un verdadero puzzle que combina magníficamente la más dura realidad (...) y la ciencia ficción”. LUQUE CARRERAS, J. A., *El cine negro español*, Madrid, T&B Editores, 2015, pp. 216-217.

<sup>54</sup> BARRERO, M., *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla, ACT Ediciones, 2015, p. 218.

<sup>55</sup> La intérprete de la canción Yoko Nagayama, especie de chica mágica, que debutó con este tema en su adolescencia primera. Por lo tanto hay un anclaje mayor a ser la intérprete musical una chica que visualmente se asemeja a la edad aproximada de Bárbara y de Alicia (12 años), la hija de Luis. Yoko Nagayama tenía 16 años cuando lanzó la canción, pero la imagen que promovía tanto en los conciertos como en los materiales audiovisuales a modo de videoclip, era extremadamente infantil e ingenua, típico de ciertas representaciones femeninas japonesas, vinculado a la estética *kawaii*, o sea, simular, tener el aspecto o actuar como un niño. Quienes así están considerados asumen las características de inocencia, rozando la tontería graciosa y la timidez. El modo de vestir es un signo identificable que porta estas características, marcado por un cúmulo de accesorios y cierta estridencia de colores o bien lo edulcorado de los mismos, destacando el rosa, en lo que se ha denominado moda *kawaii*. La tendencia está asociada a las chicas que pasan de la niñez a la adolescencia, aunque se hace extensivo a otras edades mayores. Para ahondar en la estética *kawaii* ver: GARCÍA, H., *Un geek en Japón*, Barcelona, Norma Editorial, 2012.

En el universo de las *Magical Girl* la congelación de lo temporal es significativa, asentándose cómodamente lo *kawaii*, por lo que para Alicia tiene una significación especial: no dejar de ser una niña, no dejar de vivir, por ello debe ser especial, y para Bárbara, seguir siendo en el fondo esa eterna niña de 7 años indisciplinada, como bien le sermonea su marido.

presenta a Bárbara ya en la actualidad. Ahora el engarce es mediante la carta que Alicia envía a una emisora de radio, una misiva confesional hacia su padre, una declaración de amor que él nunca podrá oír. Quienes sí la escuchan son Bárbara y su esposo Alfredo. Y he aquí una interesante alerta en cuanto a qué, en apariencia, entra y sale del terreno de la diégesis. Si la canción de Yoko recorre de un plano sonoro extradiegético (plano de los intertítulos) a uno intradiegético (plano de Alicia bailando con la canción); en esta segunda convergencia de “chicas mágicas”, la voz en *off* de la locutora pasa de su evidente inclusión en la historia a través de la radio en casa de Luis y la niña, al hábitat de Bárbara y su esposo. Allí la voz en *off* inunda el espacio con la presentación y lectura de la misiva, y sus palabras y descripción sirven para mostrarnos a la inquietante y hermosa joven mujer, otrora rebelde y mágica pupila. A la voz en *off* se suma, en un segundo plano sonoro, música clásica, el BWV 1007 Preludio in D de Bach, hasta que desaparece lentamente la voz de la emisión radial dando paso a la pieza.<sup>56</sup>

Al asociar esta escena de la revelación de Bárbara en adulta a la de la presentación de Alicia, el término Magical Girl se expande y pluraliza. Podríamos registrar a cada una a partir de un ejemplo paradigmático. Alicia es la clásica, mientras que Bárbara es la sombría y violenta. Alicia representa a *Sailor Moon*, como comúnmente se le conoce a *Pretty Soldier Sailor Moon* (美少女戦士セーラームーン *Bishōjo Senshi Sērā Mūn*) y Bárbara entraría en el elenco de *Puella Magi Madoka Magica* (魔法少女まどか☆マギカ? *Mahō Shōjo Madoka Magica*), dos series pertenecientes al mismo subgénero pero de disímil estética.<sup>57</sup> Si en una predomina lo lírico y azucarado, la otra es mucho más oscura, donde la pesadilla, la hosquedad, y una densidad macabra atraviesan la historia. Si aguzamos la mirada, el referente más próximo a la turbadora joven española Bárbara sea la *Puella Magi Homura Akemi*, quizás el personaje de intenciones menos transparentes y más enrevesado de dicho audiovisual, aunque no sea la protagonista.

<sup>56</sup> La elección de la versión de Olov Kindgren para guitarra clásica comporta un elemento llamativo si se sabe que dicha composición fue originalmente creada para cello. Nuevamente lo tradicional con cierta pequeña “revolución” o “desviación”, esta vez para caracterizar a la pareja, sostenida entre lo moderado (Alfredo) y la desmesura (Bárbara). La pieza musical también marca una pertenencia de status social: Bárbara y su esposo son clase media alta, y su profesión de psicólogo va estereotipadamente asociada al lirismo del músico barroco, aunque igualmente la sonoridad porta cierto estado de melancolía aparejado a la nueva vida confortable y tranquila de Bárbara. Al mismo tiempo, y esto es lo más destacable para nuestra investigación, hay una alusión tácita al país: la pieza musical, diseñada para cello, es igualmente prestigiada dentro de la ejecución para guitarra clásica, instrumento en lo que se reconoce más lo español. Más adelante la música popular pondrá el broche de oro en cuanto a representación de un país, su identidad a través de la copla, y sobre todo el carácter de lo pasional que va aparejado a ella.

<sup>57</sup> *Sailor Moon* es un manga que dio el salto al anime, mientras que *Puella Magi Madoka Magica* es un anime que debido a la fama adquirida fue adaptado al manga. Ambos anime han sido estrenados en España y poseen una notable aceptación entre los frikis españoles. En España es la editorial Norma quien más ha trabajado en la promoción del comics y la cultura pop oriental, otorgándole un espacio destacado a las aventuras de *Sailor Moon*.



Fig. 22. Usagi Tsukino (*Sailor Moon*) versus Homura Akemi (*Puella Magi Madoka Magica*). Dos jovencitas divergentes pero que bajo la mirada del director español van lentamente fundiéndose hasta ser parte de una unidad pero sin tocarse: las dos caras de una misma moneda.

Usagi Tsukino es la Magical Girl Sailor Moon, una adolescente de 14 años convertida en justiciera que debe combatir contra los planes del lado oscuro a través de su encuentro fortuito con una gata de dotes especiales. La historia de *Puella...* se emparenta de cierta manera con el relato occidental *Fausto* por el trato y venta de su alma al Diablo. Madoka Kaname y sus amigas, entre las que destaca la misteriosa Homura Akemi, hacen un pacto con una figura mágica a la que se tropiezan a cambio de que esta les otorgue poderes sobrenaturales y así poder convertirse en chicas mágicas (*puellas magi*). A cambio deben arriesgar su vida para luchar contra seres demoniacos, nacidos de maldiciones, llamados brujas. Nótese que Bárbara también hará un pacto a cambio de favores poderosos, dígame el intercambio de dinero para mantener la estabilidad de su matrimonio y el consecuente trato con su eterno protector Damián y así intentar anular, de una vez por todas, ese chantaje que la aprisiona como un terrible corsé. Ambas chicas mágicas deben lidiar con fuerzas oscuras, luchar contra las tinieblas, siempre acompañadas de sus inseparables amigas, pero una es más lumínica e ingenua mientras que la otra es menos aniñada y dulce, enfrentada a un universo de asesinatos, abominaciones y hasta suicidios.

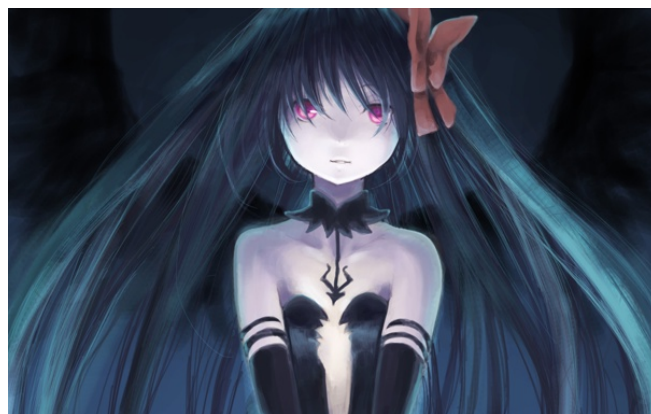


Fig. 23. Tanto las características físicas como psíquicas las emparentan. La expresividad de la mirada, que en el caso del filme se logra por los planos en fuera de campo, el pelo negro, la figura delgada y hermosa, a lo que se suma la dicotomía entre la exteriorización inocente y lo macabro de su comportamiento. La indumentaria de esta *magical girl* nipona, en especial su accesorio al cuello, recuerda a símbolos maléficos como el collar del carnero, encarnación del Demonio. Alfredo le regala a su diabólica esposa una delicada cadena, que le coloca en el cuello, símbolo de ataduras eróticas, económicas y psicológicas.

No es gratuito que el conjunto amistoso de chicas, tanto de un anime como del otro, esté conformado por un grupo de 5; el número 5 como patrón iterativo peculiar que en su semántica deviene código para describir el macro y el microcosmos, entre ellos el número de partes en que se divide el mundo. De este modo, vuelven a aparecer en el relato fílmico el Bien y el Mal, ahora en clave pop desde la apropiación de la cultura japonesa hacia una reinterpretación y contextualización ibéricas.<sup>58</sup>

Es el Mundo, equiparado con el Mal, esa potencia ominosa contra la que hay que enfrentarse e intentar vencer, pero a diferencia de la naturaleza extra terrenal que ejerce como fuerza maligna, las dos guerreras españolas deben enfrentarse a una entidad peor, ilimitada, decidida a mutilar su rol de heroínas positivas. Él contiene todo aquello que agrede de un modo a otro a quienes lo viven: el desempleo, la corrupción, la falta de perspectivas presentes y futuras, la desestabilidad psíquica y emotiva, y la muerte del individuo, metafórica y literal. Cinco propiedades nefastas contra las que Alicia, Bárbara, Luis y Damián intentarán luchar en balde.

Por momentos se trastocan los roles. El vestido que anhela Alicia es rosa como el de Kadame Madoka, mientras Bárbara bebe de una botella etiquetada *Sailor Moon* para olvidar que su marido ha decidido abandonarla. Como apuntábamos en el tratamiento del color en el cartel, el rosa adquiere poli lecturas psicológicas y dualidad de significaciones extrapolables a los vericuetos mentales de la criatura terrenal. Como la personalidad, el significado cromático apuntala la tesis camaleónica de los rasgos psicopáticos que también porta la chica enferma (de cáncer y de ansias de jugar peligrosamente a ser quien no es). El lado más oscuro de una, contra el más débil y suave de la otra se invierten por momentos. Y la niña puede ser tan cruel y sombría como la *magical girl* más enrevesada y tenebrosa. Estas sutiles inversiones enuncian el desdoblamiento de personalidad de conductas, o indicios psicopáticos, que se dan en ambas féminas, siendo la pequeña la supuestamente menos inquietante y la más integrada en un mundo cotidiano, al que no logran ni desean amoldarse del todo ninguna de las dos, por ser el espacio de lo duro, lo sucio, lo aburrido, lo injusto, lo triste, la violencia, la orfandad y la muerte. Un hábitat en crisis.

---

<sup>58</sup> Ambas series de anime se fusionan en los *nicks* (apodos) de las dos amigas de Alicia. Makoto y Sakura son los apodos para nombrar a Vanesa y Pamela, transmutadas igualmente en Magical Girl. Cada una representa a una de las sailor senshi (chicas justicieras uniformadas) que acompañan a la protagonista, dándose una fusión de ambas series. Makoto Kino es la heroica Sailor Júpiter de *Sailor Moon* (Vanesa), mientras que Kyoko Sakura es una de las magas en *Puella Magi Madoka Magica* (Pamela).





Fig. 24. Kadame Madoka, (la protagonista de *Puella Magi Madoka Magica*), Alicia travestida en Yukiko, y el dibujo que la niña tiene pegado en la pared de su cuarto, la Magical Girl Yukiko, su alter ego. El vestuario comparte similitudes intertextuales entre la delicadeza propia del universo de *Sailor Moon* y el color y corte del de Kadame, fusionando ambos universos visuales y psíquicos.

### **El desempleo y la literatura como hundimiento. Camilo José Cela y la nueva España de postguerra**

Seguimos en las mismas inútiles resignaciones:  
los mismos dulces paisajes que tanto sirven  
para un roto como para un descocado.

(Camilo José Cela, Nota a la cuarta edición de *La colmena*)

El desempleo es la cara más visible y terrorífica de la crisis, el individuo no encuentra trabajo o lo ha perdido irreparablemente. La destrucción de empleos, alerta Esteve Sanromà Meléndez, está relacionada con crisis económicas graves y prolongadas, y fuertes ajustes del presupuesto que han traído como consecuencia el debilitamiento económico a corto plazo. “En esta crisis económica el mercado de trabajo español ha generado paro a un ritmo superior al de todos los países de la OCDE, alcanzando la tasa también más elevada. La causa más inmediata de ello es la masiva destrucción de empleo”.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> SANROMÀ MELÉNDEZ, E., “El mercado de trabajo español en la crisis económica (2008-2012): desempleo y reforma laboral”, *Revista de Estudios Empresariales*, 2, 2012, pp. 29-57, espec. p. 29.

Ese contexto que apisona se refleja en la situación de paro que lleva a Luis a intentar vender su único bien espiritual más allá de su hija: sus libros. Como trabajador desempleado, porta una doble mutilación laboral, el ser pedagogo y con mayor especificidad en el campo de las Humanidades, donde la literatura es una de las disciplinas más deslegitimadas en las sociedades capitalistas donde el valor está depositado cada vez con mayor empeño en la economía.<sup>60</sup>

Arranca el Mundo del modo más contundente y realista. Un salto en el tiempo, aferrado a un aquí y un ahora. Una caída de Ícaro hasta lo terrenal, desgarrado por una creencia en el mejoramiento que no llega. Dispuestos sobre el mostrador hay un cúmulo de libros que Luis ha llevado en una mochila. El tendero coloca un libro que acaba de ojear, *La colmena* de Camilo José Cela, sobre los restantes textos, poniéndolos todos en una balanza. Luis malvende sus libros al peso en aras de conseguir un poco de dinero, ineficiente pero sirve de paliativo inmediato.

TENDERO. —Pues... Unos dos kilos. No están en mal estado, te puedo dar cinco euros.

LUIS. —Hombre. Entre esos libros va *La colmena*, no puedes pagarme lo mismo por *La colmena* que por el manual de bricolaje ese que pesa un kilo, por mucho que pese un kilo.

TENDERO. —Pero es que esa es la idea de los libros al peso, Luis.

LUIS. —Ya, pero es *La colmena*. Entiendo la gracia, pero no puedes hacer esto, aunque sea por la memoria de Cela.

TENDERO. —Es la dinámica del puesto. Libros al peso, sean los que sean, no me puedo poner a hacer crítica literaria con cada libro que me traen, porque además es muy subjetiva. Sólo compro libros. Si te parece bien, te doy los cinco euros.

Luis se lo piensa.

LUIS. —Bueno... Pero me quedo *La colmena*.

Luis saca *La colmena* del grupo. Casualmente es el último libro que ha añadido el tendero. El tendero mira la balanza.

TENDERO. —Pues entonces se queda en cuatro cincuenta. ¿Te parece?

LUIS. —Me parece.

Otra vez el 4 y el 5, ahora como valores económicos. Luis se marcha y tras él queda en el aire una de las reflexiones vitales de estos tiempos que corren. La literatura

---

<sup>60</sup> Dentro de este macro universo desolador, el campo de las Humanidades ha sido uno de los sectores más afectados por dicha recesión laboral y la falta de expectativas futuras. Quizás solo por encima de la Filosofía, la Literatura ha sufrido un golpe de desatención extrema. Las oportunidades de reinserción laboral para estas especialidades es casi nula por lo que el individuo es obligado a reinventarse como trabajador hacia otras labores o bien quedar atrapado en un círculo vicioso donde la espera, en aras de obtener nuevos puestos acordes a sus estudios y antigua profesión, queda en un impasse que puede llegar a ser eterno mientras se van desmoronando no solo las ilusiones del sujeto, sino su economía y posibilidad de erigirse en quien un día fue. Esta situación deja entrever un cuestionamiento en cuanto a las expectativas no solo laborales sino sociales que definen la actual cultura española hegemónica.

en desuso; lo que vale es el papel, no su contenido, el continente como valor de reciclaje, no para perpetuar el arte. Esta situación deja entrever un cuestionamiento crucial en cuanto a las expectativas no solo laborales sino también sociales; qué se espera del gobierno y su operatividad en la construcción de un estado de bienestar hundido y que necesita recuperarse. Este arremetimiento con la educación verá un punto álgido más adelante en la conversación que entablan Luis y Damián en las afueras del bar donde se conocen y ven por última vez.

De igual modo, hay un reproche hacia el espacio que ocupa la cultura en nuestro tiempo, aparejado al detrimento del fomento de la lectura y la asistencia y asiduidad a lugares donde cultivarse a través de ella —la biblioteca del barrio será el hábitat elegido para el depósito del dinero del chantaje, no solo porque Luis asiste allí con frecuencia y le es una zona familiar y querida, sino porque está semi vacía y nadie accede a determinados ejemplares considerados ahora poco atractivos o estériles—. Esta crítica al valor del conocimiento y por extensión al rol de la educación, trae consigo un nuevo apuntalamiento, esta vez soterrado. El valor del arte en el engranaje y mejoramiento social. La producción artística, y en especial la cinematográfica, no han sido una prioridad política, lo que ha acarreado que se acuse a la Administración de desinterés por parte de los propios artífices culturales, quienes lo han denunciado en muchas ocasiones mediante cartas colectivas públicas, foros abiertos, eventos propios del medio como los Premios Goya, entre otras plataformas de debate y opinión, aunando las fuerzas de quienes defienden la cultura artística como herramienta imprescindible en la formación del individuo y la edificación de una sociedad superior. Se esperaba que con el quiebre del bipartidismo, los nuevos Partidos trajesen una mayor concientización de la cultura artística como mecanismo crucial en el fomento del pensamiento y la acción.<sup>61</sup>

A su vez, y en plena concordancia con lo expuesto, Vermut desliza el cambio de paradigma cultural operado en sociedad, donde el audiovisual repercute en una idea de lo popular y en la formación generacional. Lo hace mediante tres resortes. Primero con la presencia del espectáculo del fútbol en el bar del barrio al que asiste Luis, como contenido por antonomasia, casi exclusivo, de consumo en ese espacio, solo alterado con la presencia en ocasiones de una música de fondo, también evasiva (la mayor de las veces tradicional o pop contemporáneo en este tipo de canales televisivos). Segundo, con el anime que en casa de Luis y Alicia se consume en la tele<sup>62</sup> y en la fiesta de

---

<sup>61</sup> Llama la atención el caso de Podemos siendo este un partido que nació de las aulas universitarias, del pensamiento vanguardista, en clara posición a una derecha que minusvalora la cultura. Podemos aboga por una mejor preparación de los integrantes de una sociedad que debe enfrentarse al capitalismo como sistema reductor de la mejoría humana. De los cuatro partidos principales nacionales, es el que más espacio dedica a la cultura desde una propuesta de cambios radicales, aunque se les reprocha que varias de ellas son demasiado ambiciosas y quedan en el marco de lo utópico.

<sup>62</sup> *Chorly & procket* es el dibujo animado ficticio que aparece en casa de Alicia y Luis y el mismo que Bárbara consumirá en la pantalla de su tele sentada en el sofá con la frente sangrante (según consta en el guión): “INT. NOCHE. CASA DE BÁRBARA. SALÓN. En la televisión están poniendo unos dibujos animados *Chorly & procket*. Es el mismo capítulo que estaba viendo Luis en su casa. Bárbara lo está

pijamas nipona a la que pide permiso para ir y consumir igualmente productos japoneses. Y por último con el tipo de programas, denominados en el argot popular como telebasura, que consume Bárbara como entretenimiento perenne, al no tener una profesión. Bárbara es una Nini, pero a diferencia de muchos de los denominados Ninis de la sociedad española —y sobretodo los representados en el cine actual— esta es una Nini acomodada, que ni estudia ni trabaja, ni le hace falta. Sería casi un subgénero tipológico: Ni Ni Ni (nuevamente la tríada: Ni estudia, Ni trabaja, Ni lo necesita).<sup>63</sup> La joven confiesa que solo ve la tele todo el día, qué tipos de programas persigue y el por qué le gustan. Ello nos ancla en una exposición de lo cotidiano español, pero amalgamado a un destierro del conocimiento provechoso y educativo, donde se prefiere ver programas evasivos, que bajo su aparente inocencia portan un grado de sadismo humano, equiparable al de la retorcida mente de la joven. Por ello los disfruta, ya que portan una dosis de oscuro realismo que le es más acomodaticia en sus más sombríos modos de entender dicha realidad.

LUIS. —Tienes una casa impresionante.

BÁRBARA. —Gracias.

LUIS. —¿A qué te dedicas?

BÁRBARA. —A nada. Sólo veo la tele. Mi marido me mantiene.

*(Luis se queda callado).*

LUIS. —¿Y qué has visto últimamente en la tele?

*(Bárbara se queda pensativa).*

BÁRBARA. —Pues...

*(Bárbara no parece tener muchas ganas de hablar, pero se arranca).*

BÁRBARA. —Vi un reportaje de dos vecinas que estaban enfadadas. Una le lanzaba pis a la otra cuando entraba y salía de casa, así que se tenía que poner un chubasquero y una bolsa de basura en la cabeza para pasar por el rellano. Eran muy graciosas.

LUIS. —¿Por qué te hacían gracia?

BÁRBARA. —¿Y por qué no?

LUIS. —No sé. No me gustan esos programas, de ir casa por casa con una cámara sacando las miserias de los demás. Son una basura. Parece que estuviesen diciéndonos sin parar: “No te quejes, en el fondo no estás tan mal”.

BÁRBARA. —Pero no estamos tan mal.

LUIS. —¿Que no estamos tan mal?

*(Luis la mira como si mirase un unicornio).*

---

viendo con la cara despanzurrada en el sofá, con la cara cubierta de sangre (...) Bárbara mira la pantalla completamente ausente. Coge el mando y apaga la televisión. Se queda a oscuras”. VERMUT, C., *Magical Girl. Guion...*, op. cit., p. 26.

<sup>63</sup> Solo *Selfie* entronca con este tipo de representación de joven acomodado que es un Nini por convicción pero que no pertenece a la clase trabajadora, sino que precisamente por su holgada situación económica, siempre adquirida a través de otros que lo protegen y mantienen, pueden dedicarse al ocio perenne. Si en *El mundo es nuestro*, *El Cabeza* y *El Culebra* enarbolaban una nueva generación, la Generación ¿pa' qué?, aquí la pregunta no remite a la pérdida de ilusiones y fe en el Estado y en el futuro, sino a la ausencia de necesidades reales de ejercer un oficio, sacrificarse en pos de un legado, y preocuparse por el presente y lo que vendrá.

LUIS. —Supongo que viviendo aquí es fácil decir eso.  
(*Bárbara se queda callada*).  
BÁRBARA. —¿Y tú a qué te dedicas?  
LUIS. —Era profesor. Pero ahora estoy en paro.  
BÁRBARA. —¿Y qué enseñabas?  
LUIS. —Literatura.  
BÁRBARA. —Yo siempre suspendía literatura.  
LUIS. —¿No te gustaba leer?  
BÁRBARA. —Me gustaba demasiado hacer otras cosas.  
(*Los dos se quedan callados sin saber muy bien qué decir*).  
(...)  
BARBARA. —¿Quieres saber por qué veo esos programas?  
(*Luis no contesta*).  
BÁRBARA. —Porque me gusta ver a gente más desgraciada que yo.  
(*Luis no dice nada*).

Este tipo de programas son tradicionalmente ubicados en cadenas privadas. Son más consumidos por mujeres, amas de casa de edades comprendidas entre los 40-80 años, por lo que llama la atención que la depositaria de ese placer sea una mujer joven. El que posea televisión de pago marca igualmente su pertenencia a la clase social, donde puede tener acceso a un paquete de contenidos ajenos a la clase obrera como Luis. La televisión, como nueva literatura, es un dardo que lanza Vermut como una de las preocupaciones mayores en el orden de la comunicación actual mundial, y que en el caso específico de España se ha recrudecido como mecanismo de evasión y tapadera sobre los verdaderos temas álgidos de la situación imperante en el país.<sup>64</sup> Mientras, punza en toda la escena la pregunta de Luis: “¿Que no estamos tan mal?”

En este páramo educacional e intelectual, *Magical Girl* se centra en dos documentos claves como ejemplos paradigmáticos. Desde ellos, ambos enunciados por Luis, se ofrece una crítica al sistema educativo y al político. *La colmena* y la *Constitución española* como comodines para expresar el malestar cultural y el descreimiento en una representatividad legislativa.

La mención a la novela *La colmena* (Camilo José Cela, 1951) es uno de las apropiaciones intertextuales más ricas de la película, que daría para un ensayo en sí mismo. Su inclusión es completamente orgánica y resume en buena medida casi todos los presupuestos y estrategias que contiene Mundo. El pesimismo como baluarte, junto a la pobreza y la oscuridad marcan no solo la obra del escritor sino las circunstancias actuales donde se desarrollan los personajes vermutianos. En medio de esa urbe

---

<sup>64</sup> Telecinco es la oferta más seguida, de mayor audiencia, en el panorama televisivo nacional. “De media, cada español consume televisión durante tres horas y media por jornada”. Ver: GÓMEZ, R. G., “Telecinco domina el mapa de la audiencia”, *El País*, (Madrid, 02-X-2016): [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/01/television/1475341473\\_976377.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/01/television/1475341473_976377.html), (fecha de consulta: 20-XII-2016).

agresiva y desamparada con sus habitantes, el sujeto lucha por alcanzar una dignidad extraviada sin la esperanza real de poder conseguirlo. La estructura de la novela es directamente proporcional a la estructura cíclica y caleidoscópica de la cinta. La descomposición y recomposición de piezas, personajes, zonas, mapean una nación que se fractura y cose a modo de *loop*. Es el fiel retrato de una España donde la crisis es cuasi endémica —como mismo se ha dicho de su cine—, especialmente el paro, y que cuando se agudiza, como en los 40 y en ahora en la segunda década de los 2000, el pesimismo, el desaliento y la depresión afloran con fuerza. Esta idea de *puzzle* estructural al que Cela le adjudica la metáfora de la colmena, toma cuerpo en el rompecabezas estructural, dramático y filosófico del director cinematográfico. ¿Y cuál es la metáfora de la película? Algo que ya está en el título: la magia. Si esta desaparece, nos encontramos con lo más oscuro, más allá de la puerta o el cristal de Alicia (la de Lewis Carroll, la que hay dentro de Bárbara). Si no hay magia, sólo puede habitar lo siniestro.

Es harto llamativo la elección de *La colmena* en más de un sentido. La paradoja de un artista como Carlos Vermut que denuncia esa crisis nacional, incluso la incultura de nuestra sociedad —que desecha el valor de su literatura para validarla solo como papel reciclable mostrando en el relato fílmico solo una librería de todas las posibles que hay en Madrid, donde precisamente el libro pierde su valor original, y por ende su magia, palabra clave en toda la cinta—. Lo atinado y al mismo tiempo paradójico está precisamente en la propia opción de escoger dicho material literario. Su posicionamiento dentro de la historia adquiere nuevas poli lecturas a las ya expuestas, pues eligiéndola, Vermut no aboga por un universo simbólico que nos sostenga como sujetos sociales, pues, finalmente, lo que nos presenta *La colmena* es su disolución (o la inoperancia del  $2 + 2 = 5$ ). El director parece decirnos, como al final del filme se percibe, que no hay solución. Lo fatídico se impone a lo esperanzador, entrando en contradicción con la propia frase mítica del escritor: “En España, el que resiste, gana”.<sup>65</sup> *La colmena* activa una fatalidad, que ya está en sus propias páginas y que cual poder mágico ominoso se extenderá a la época y situación actual de Luis y parte de sus coetáneos, a la misma de Vermut y el tipo de cine que realiza. Demuestra su inclusión en la cinta, la permanencia de un clásico en el tiempo. Los tres embates que “siempre se arrancan y siempre se estrellan contra el alma de los elegidos: el hombre impaciente, el tiempo inclemente y el de la circunstancia desafortunada e hiriente”,<sup>66</sup> son en *Magical Girl* invulnerables, como si el realizador se dejara vencer por el peso de lo real. El propio Cela y su literatura han caído en las redes que arrancan y estrellan pues se necesitan más como papel reciclable, aunque la salvación final de su destino como chatarra está en manos precisamente de quien se deja arrastrar: Luis es un hombre impaciente (que raya

<sup>65</sup> CELA, C. J., *En España, el que resiste, gana*, Discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias, Oviedo, Centro Virtual Cervantes, 1987:

[http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_03.htm),

(fecha de consulta: 10-IV-2017). *Qui resistit, vincit* (quien resiste, gana) es una máxima latina atribuida al poeta Persio, y que Cela traslada a la realidad española y a su rol como artista dentro de ella, al tiempo que lo asume a modo de consejo a Su Alteza Real.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

en la desesperación total y por ello se lanza al chantaje), el tiempo inclemente corre en su contra (el del cáncer terminal de su hija, el de la infructuosa búsqueda de empleo), bajo una circunstancia desafortunada e hiriente (la España contemporánea en crisis, lo que no le permite ni encontrar trabajo, ni obtener dinero aun deshaciéndose de sus libros más queridos y que lo conduce a una pérdida de valores cruciales como ser humano y ser social y finalmente a su muerte).

Vermut, al igual que Cela, encuentra un punto medio para abordar la realidad y la tradición imperantes mediante estrategias no necesariamente del todo costumbristas o clásicas, sino que emparenta la cotidianeidad con lo desproporcionado, lo poético o simbólico, formando parte de una misma objetividad, de una unidad. Y para ello, remarcándolo, apela al tratamiento de un realismo fragmentado, no lineal, en aras de exponer un tiempo social y político desvencijado y quebradizo como la propia estructura interna de la novela y de la película a la que hemos aludido.

Una pequeña muestra que discursa sobre un mal mayor que afecta no solo a los individuos y su capacidad intelectual, de aprendizaje y por ende de cuestionar, mejorar, el sistema en el que viven, sino también la ausencia o poco interés por el mundo de la cultura, en este caso específico el literario, incide y recae en un elemento económico directamente asociado al arte: la falta de interés, el desapego, incluso el ataque de las medidas políticas del gobierno en turno contra la cultura y especialmente el cine, donde destaca el impacto del llamado IVA cultural. Dicha recriminación afecta de igual modo al otro ejemplar que se menciona en el filme y que adquiere una significación política y social: La Constitución. Luis la escoge como receptáculo donde guardar los 7 mil euros del primer chantaje y los 20 mil del segundo soborno. Lo que nos indica que Vermut cree que esa ley es papel mojado, o más bien, que no es suficiente, que hace falta algo más del lado de una ley simbólica —que es hacia lo que apunta la magia—. Si la biblioteca era un espacio ideal por lo vacía y anodina, el hecho de que sea la Constitución el libro elegido entre tantos para depositar el dinero, hace doblemente feroz el arremetimiento, al tiempo que esta vez se auxilia del humor negro. Nadie la va a coger de donde está, nadie la utiliza ya para nada, por ello es un buena madriguera. Solo ha quedado para eso, para el ocultamiento, como mero utensilio práctico, como maletín de lo inmoral. Sirve aún, pero solo para guardar dinero, que es lo más alejado de lo simbólico. Parafraseando a Machado: para saber lo que cuesta algo, pero no para sentir el valor de ese algo. Su practicidad radica en una desfuncionalización originaria para la que fue creada (la misma que proclamó una aconfesionalidad pero que no fue capaz de ser más radical con el papel de la Iglesia dentro del Estado). El filme parece objetar de modo claro un presupuesto: la Constitución representa a los españoles y estos se ven representados en ella, pero late la referencia implícita a la reforma constitucional. A 40 años de la vigente (1978), ha entrado en crisis parte de sus presupuestos tanto como el país al que representa. La Constitución debe establecer los límites y definir los poderes del Estado y sus ciudadanos estableciendo las bases de gobernabilidad y su efectividad social. Bajo la alarma que rige a estos tiempos, dígame la fragmentación

social, económica, política y territorial, urgen propuestas de reformas en aras de una mejor concreción de qué quiere y necesita hoy el pueblo español. La inviolabilidad e inmunidad parlamentarias en contra del aforamiento y la permisibilidad de asignación salarial propia (Artículo 71); la eliminación del Senado en contra del discutible mantenimiento de un Senado y Congreso como entidades no unívocas, el tema del salario social, más allá de la posible derogación de la reforma laboral impuesta por el Partido Popular (2012), son lecturas soterradas que puntúan en la selección de tamaño documento dentro del entramado narrativo del filme, dotando al objeto de caracteres genéricos propios del *neo noir*.<sup>67</sup> Precisamente el valor simbólico de una Constitución debe quedar fuera de ese juego macroeconómico que es, por otra parte, bastante antidemocrático. Si nos acogemos literalmente sólo a lo que aparece en el filme, estaríamos discursando sobre magia, sexo, dinero, chantaje, Constitución (prestada, por ser de Biblioteca, otro elemento importante). Pero insisto, por debajo, se cuece toda la complejidad en torno a lo constitucional y su rol en la sociedad actual.

Entre tantos problemas a repensar y resolver, aparece uno de los aspectos cruciales para algunos personajes, para otros tan solo un tema secundario o episódico, pero que sigue estando sobre el tapete: la monarquía y su superioridad dentro de las decisiones de Estado. Algo que parecía natural y que ahora se revela anacrónico. He aquí otro tema de actualidad que aborda el filme. Como en el relato, para los españoles es un apunte en la agenda del día que según la postura puede llegar a ser fundamental o no, más allá de la posición que se tome al respecto sobre la operatividad y permanencia de la monarquía española y su rol dentro del conflicto nacional y sobre todo en la crisis. Alicia da cuenta de ello. En su anhelo de transformarse en quien no es, no solo desea ser una chica con poderes especiales, sino que revela que quisiera ser el Rey de España y lo que haría si tuviese tal posibilidad. Alicia y Luis cenan mientras ella le indaga sobre los poderes. El padre escoge ser invisible e intangible. Ella, “poder transformarme en quien quisiese”. Casi acto seguido la niña enuncia: “Había pensado, por ejemplo, transformarme en el Rey y dar el discurso de Navidad. En plan... ‘Queridos españoles. Me llena de orgullo y satisfacción animaros a violar y matar a los otros españoles’”. El padre le recrimina, sin oponérsele del todo. El humor negro es vuelto a emplear como mecanismo recurrente a modo de punzada envenenada sobre ciertos elementos contextuales controvertidos, provocando en ocasiones reacciones compatibles lo que un tanto extravagantes, sin perder por ello la seriedad o trascendencia:

---

<sup>67</sup> El *neo noir*, plagado de disímiles acercamientos y teorizaciones, se caracteriza, por consenso, no solo por emplazar sus historias en un aquí y un ahora, sino por comentar y enjuiciar dicha sociedad contemporánea. Liberado de algunas iteraciones propias del cine negro americano, a partir de 1970 el *post noir* o *neo noir* rescata arquetipos y ambientes propios de su padre genérico, al tiempo que se centra en otras preocupaciones, en la que sobresale como un protagonista más la sociedad de hoy. Es este enjuiciamiento situacional propio de *Magical Girl*, donde la trama del chantaje parte y se regodea en las imposibilidades del sujeto de tramitar sus bienes y expectativas con los que la crisis española actual le proporciona, arremetiendo de forma soterrada contra determinados elementos y mecanismos negativos del país y quienes lo gobiernan.



Si habéis visto mi corto *Don Pepe Popi* (2012), veréis que sí busco esa risa nerviosa, porque en un momento de tensión tan fuerte necesitas descargar. No puedo decir que las risas de la película estén donde yo no quería que estuviesen. En ese sentido me siento bastante afortunado. La película juega con eso todo el rato, como al principio cuando la niña pide el cigarro y dice cosas bestias sobre el rey, o más adelante la alusión al famoso vídeo de YouTube de las señoras de Valencia... Todo son referencias cómicas.<sup>68</sup>

Desde el humor ácido, un humor que podríamos llamar humor-aguijón vermutiano, se cuestiona el poder hegemónico monárquico al tiempo que se deja claro el deseo de tenerlo, además, ¿para hacer el mal? Desde esa misma estrategia dicotómica se elabora un símil polémico: El Rey como una *Magical Girl*. Varios puntos concomitan en esta afirmación: El Rey posee los atributos identificativos de esta especial guerrera, tanto morales como materiales. No deja de ser un guerrero que lucha contra el Mal, por el bien de la Humanidad, auxiliándose de otros cercanos a él, a quienes le otorga autoridad, que contribuyen a su buen desempeño en el perenne combate con las fuerzas externas demoniacas que atentan contra su entorno (en este caso su país). Debe igualmente lidiar con la dicotomía de ser un hombre normal, cotidiano y su atipicidad como figura salvadora y representativa de la seguridad de todo un pueblo. Y como colofón, ostenta el cetro, objeto mágico depositario de dichos poderes exclusivos. El problema radica en que ya no cree en esa “magia”, por motivos varios, tanto ideológicos como de crítica social, el colectivo español cuestiona cada vez más una monarquía que, actualmente, ya no tiene poder ni para el Bien ni para el Mal, pero que simbólicamente sí cumple una función. El cetro de la *Magical Girl* cobija simbólicamente al cetro monárquico, antiguo bastón de mando y principal símbolo de poder por encima de la corona.<sup>69</sup> Súmesele, que el cetro real está confeccionado de materiales más ricos que la corona —los dos símbolos de la Monarquía por antonomasia—, por lo que su valor excede toda la restante indumentaria monárquica, al igual que el cetro de las chicas mágicas, con un coste de 20 mil euros frente a los 7 mil que vale el vestido de Yukiko. Otro guiño humorístico, esta vez sobre el consumismo y lo absurdo del mercado, en un sistema donde el valor económico es dominante y la identidad del sujeto se desliga de referentes reales hacia espacios ficcionales y utópicos.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> LALLAVEAZULES, “La figura: Carlos Vermut...”, *op. cit.*

<sup>69</sup> Una diferencia que separa los atributos objetuales de la *Magical Girl* a los del Rey de España es la presencia del cetro. Alicia hace ver a su padre que sin el cetro no está completado el traje, no adquiere verdadero sentido y poder. Por lo tanto no se completa la transformación de chica con leucemia a chica sana y guerrera. En el caso del cetro real español, su valor radica en la carga histórico-simbólica desde que comenzó a usarse junto a la corona como juego de proclamación (reinado de Isabel II). La corona de la casa real española no se creó para depositarla a la vieja usanza en la cabeza del Rey, por ende éste exhibe un papel más cálido ante la mirada de su pueblo, como mismo Sailor Moon ante el colegio y las personas que le rodean en su cotidianidad, travistiendo sus “reales” poderes.

<sup>70</sup> Es preciso apuntar un dato importante respecto al tema de la Monarquía, y el Rey en particular, en la película. *Magical Girl* se filmó en el verano de 2013 y se estrenó en octubre de 2014, años álgidos respecto a la figura del Rey y su imagen corporativa. El 19 de junio de 2014 abdica el Rey Juan Carlos I, dando paso al actual Rey Felipe VI. La puesta en interrogación del papel monárquico en los asuntos del Estado y su ejemplaridad ante el pueblo (en cuanto a corrupción, austeridad, transmisión de valores morales y espirituales, etc.) están aludidos en esta escena.

Toda la escena está articulada entre la inocencia y la concientización social del momento nacional mediante la conversación a la mesa entre padre e hija. Es una de las pláticas donde mejor convergen realidad y evasión. La convivencia entre espacios imaginarios y espacios enrumados a la crisis económica, articulados en el diálogo. El universo *otaku*<sup>71</sup> —no necesariamente propio de edades infantiles y adolescentes— aquí se corporeiza como modo de evasión de la realidad, más allá de la enfermedad terminal de la niña. Y en ello hay una fortísima relación de pertenencia: precisamente por Alicia estar en una fase decisiva de su enfermedad hacia la no recuperación, es que más se afianza en jugar y creerse quien no es, como mecanismo de negación de la cruenta realidad, como modo de construirse una nueva vida, un nuevo mundo donde no tiene cabida ni el cáncer, ni la desilusión de su padre ante su inoperancia social como desempleado y la tristeza e impotencia médica de salvación. De este modo Yukiko enjuicia el presente español. Al jugar a ser quien no es, Alicia se siente con poderes especiales, por lo que tiene la capacidad de decir lo que piensa y transformar sus palabras en acciones. La mirada cuestionadora a la sociedad española contemporánea se articula desde una doble distancia: 1) la infantil y 2) desde la creencia de ser un sujeto oriental, o sea un doble alejamiento. Oriente en la capacidad de juzgar a Occidente, o a parte de él.

La conversación es cuasi irreal en términos de credibilidad, aunque el mito de que los niños reproducen todo lo que oyen a sus padres y demás adultos no es mera leyenda. En boca de Alicia más que una responsabilidad social, hay un anhelo de epatar y conectar con su padre, en lo que ambos creen que podrá ser una de sus últimas conversaciones. Alicia intuye cuanto le preocupa a Luis la situación imperante, que le afecta directamente y por ende lanza su atrevimiento, desde la libertad y aparente ingenuidad de una niña, enferma, que juzga su entorno. Hay aquí un balance entre inocencia y conciencia del mundo circundante. Por ello el parlamento se antoja exagerado, descolocado, fuera de lugar y suena cuasi hueco, ampuloso, como si en verdad no supiese de lo que está hablando. Es un parlamento demasiado terrenal, demasiado profundo y sociológico como para lo emita una niña de tan solo 12 años. Pero ahí radica precisamente la dicotomía ingeniosa de parte de la escena. El humor negro a la hora de poner en boca de sus personajes criterios sobre las circunstancias del momento actual de manera tan absurda, como absurdo son los tiempos que corren y sobre todo las estrategias de solución dadas para mejorarlo (no sucederá así en el encuentro entre Luis y Damián al hablar del fútbol, de la educación, la economía, la política).

---

<sup>71</sup> *Otaku* es una tribu de individuos fanáticos al universo manga y anime. Como parte de dicha pertenencia muchos se travisten simulando a sus personajes favoritos. A dicha práctica se le denomina *cosplay*. Alicia, como sus amiguitas, son *otakus*. Eso explica su sobrenombre nipón, su consumo de amine, el querer comer ramen, que su habitación esté inundada de mangas, dibujos de personajes que explicitan los característicos trazos de los comics japoneses, y sobre todo el anhelo tan fuerte de reproducir fielmente el universo de las *magical girl*, mimesis que sin el traje queda incompleta. El *cosplay* de la chica posee una relevancia especial en el conflicto narrativo, ya que es uno de los desencadenantes del trágico final. Sin embargo, aflora su dislocación psicológica, pues sabiendo que su padre está en paro, que no puede acceder al cumplimiento de ese sueño, aun así le exige más: un cetro que para conseguirlo habrá que “hacer magia” económica.

La escena del bar de Marisol engloba parte de lo hasta ahora expuesto, volviendo a incidir en el abordaje del desempleo y presentando la corrupción administrativa. Luis acude a una de sus viejas amistades para intentar conseguir trabajo y así poder comprar el caro vestuario. Marisol lleva un bar, y como muchos, es una sobreviviente a la crisis a duras penas. Si en ocasiones Vermut alude a la crítica social a modo de tramoya, el personaje de la dueña del bar explicita la situación actual.

MARISOL. —Pues... El pobre (refiriéndose a Ramón, un amigo en común) ha tenido que cerrar el bar. De verdad... La verdad yo no sé adónde vamos a parar.

LUIS. —No lo sabía. Menuda faena.

MARISOL. —Si me dices hace tres, que te digo tres, uno, que íbamos a estar como estamos... Pero es que esto va así, poco a poco, poco a poco. Coño, y al final te vas acostumbrando.

LUIS. —¿Y cómo te va a ti?

MARISOL. —Pues tirando a regular. Pero manteniéndonos, que no es poco. ¿Y tú?

(...)

MARISOL. —¿Y qué haces? Porque aunque te cargues a los políticos esto va a seguir siendo igual.

(*Luis niega con la cabeza.*)

(...)

MARISOL. —Porque el problema en este país es que es tan corrupto el banquero como el currito. Ese es el problema.

Se crea un paralelismo entre Marisol y Doña Rosa de *La colmena*. Ambas son propietarias del Café. Su vida es ese espacio. A él le deben la sobrevivencia en este incierto día a día, especialmente en el terreno del empleo, y en dicho hábitat logran saber de la precariedad y felicidad de cuantos por allí desfilan, a modo de variopinto retrato colectivo de época.

Con Marisol se asiste a un pertinaz discurso sobre el Mundo. “En este país es tan corrupto el banquero como el currito. Ese es el problema” enfatiza. Minutos después vuelve a la carga, refiriéndose a la exageración de dinero que necesita Luis, 7 mil euros. “Joder Luis, es que eso es mucho dinero. Estoy con el agua hasta el cuello” y sentenciar: “Si quieres puedo intentar buscarte algún trabajo donde puedan pagarte por adelantado..., pero la cosa está muy mal, muy mal”. La frase final “La cosa está muy mal. Muy mal” queda congelada en el inconsciente del espectador, como si de ello se tratase, a modo de *loop*. Es una declaración contundente que se hace eco de la preocupación de parte de los trabajadores españoles. La corrupción se presenta como un mal endémico, propio de la idiosincrasia del país, que no solo pervive en los políticos, banqueros y clase alta, sino que está inculcado en el ADN nacional, aunque en apariencia forme parte de los conflictos de clase. Una mirada bastante agria de España y sus habitantes. De quiénes y cómo se comportan sus habitantes. Esa pulsión destructiva que caracteriza a Bárbara, que apela a la irracionalidad ibérica, y que conduce al país al

sinsentido y la pobreza en la que también la clase obrera participa. Vermut no santifica a nadie, ya sean ricos, pobres o clase media. Intenta radiografiar una cultura desde todas sus aristas y por ello sabe tan amargo. A fin de cuentas, todos formamos parte del Mundo, todos tenemos algo de Demonio y todos cedemos ante la Carne, aquí tratada como bocados deseables que debilitan y corrompen la integridad.

A través de Marisol accedemos a un personaje episódico: Ramón. Marisol anhela salvar su negocio, que la crisis le permita mantener su bar y no perderlo como le sucedió a Ramón. “Le han cerrado el bar, ¿lo sabes?” (...) “La verdad no sé adónde vamos a parar”, le dice Marisol a Luis, como inicio de un diálogo sobre la situación crítica del país, la corrupción y el rol de las clases sociales en ella. Ramón es un personaje llamativo en cuanto a su rol dramático y el modo de presentarlo en el conflicto. Como Marisol, era dueño de un bar, pero perdió su negocio. A diferencia de ella, quien aún lucha por mantener en pie su modo de subsistencia, él deviene la imagen una de las imágenes más duras de la crisis. Representa a todos aquellos que perdieron su empleo, o tuvieron que renunciar al trabajo de toda una vida, para reinventarse o quedarse en la más oscura situación, con lo que implica psicológicamente. Insistimos que el lado más psíquico de la crisis no se ha aun escrito y se minimiza o se invisibiliza. Sin embargo, es este filme clave para mostrar, desde lo simbólico, el desate de un doble momento de crisis: la salud mental, la pérdida de la fe en sí mismo, la crisis de valores, el desespero, la depresión, incluso el suicidio en medio de una fuerte inestabilidad económica. En ese sentido Ramón se encuentra más cerca de Luis que de Marisol.

Ramón jamás aparece en escena. Su historia, narrada por un tercero, apunta simbólicamente su omisión como sujeto, como precarizado, como don nadie que ha perdido todo o casi todo. Se registra su precariedad, dentro del marco económico nacional, solo desde lo lingüístico. Este destierro del campo visual construye una metáfora de la omisión: Ramón no aparece. Ha sido borrado como mismo lo ha anulado la crisis, al tiempo que se alude a otro grupo omitido visualmente: los responsables de la actual situación de sus dos amigos, ambos desempleados, que representan a una colectividad que se ha visto golpeada por los recortes, la corrupción, la idea de una prosperidad eterna que se desinflamó.

A la vez, se edifica una dualidad entre Marisol y Ramón: el que ya lo perdió todo y quien aún lucha por salvaguardar su negocio y en definitiva su vehículo de vida. Pero en verdad es una tríada. Nuevamente Vermut construye y enuncia significados de modo triádico. Luis, amigo de ambos, es la posición intermedia. Está parado, como el antiguo dueño de otro bar; lo ha perdido casi todo, menos a su hija, a quien terminará perdiendo por la enfermedad; y a la vez está luchando como Marisol por mantener a flote algo de lo que queda, pero desde una actitud completamente inapropiada. Luis intenta seguir la vía oficial de buscar dinero (trabajar horas extras, vender libros, encontrar un nuevo empleo en lo que sea, etc.), pero termina pidiendo dinero prestado a, quienes como él, viven del día a día y son tan precarios como el profesor en paro, hasta que culmina en el chantaje

como vehículo de salvación. Es importante remarcar que la salvación no es económica aunque el medio sea el dinero. Y que aunque la psiquis de Bárbara sea la más afectada, acá se da un vuelco en los valores morales del individuo y, sobre todo, se pierde la perspectiva de lo que es en verdad relevante. Su amiga le aconseja: “eso no es lo importante Luis, ella entenderá. Lo único que ella necesita ahora es estar con su padre”.



Fig. 25. Vermut vuelve a desechar el plano-contraplano para construir un espacio de credos enfrentados: en este caso entre el racional de Marisol y el irracional de su amigo que no pone freno a uno de los tres deseos de su hija.

Luis, como su hija y como Damián, también desarrolla rasgos psicopáticos. Pero el filme los trabaja de manera que aparente una mejor integración social y una justificación de sus acciones. Si su hija se llega a desentender de la situación delicada de su padre en pos de un cetro que complete el disfraz, es él quien, en un acto desesperado e irracional de satisfacción última, lucha por complacerla, disipando por el camino lo que en verdad es primario.

El padre es quien debería encarnar la ley. La niña le dice: ¿puedo fumar?, ¿puedo beber?, y el padre le deja. Es decir, el padre es incapaz de ejercer su función paterna fundamental que es poner límites. Pienso que el desencadenante en la película no es el deseo de la niña, sino la incapacidad del padre a funcionar como tal: No, hija, te estás muriendo, pero no te voy a dejar fumar... o te estás muriendo, pero no te voy a dejar beber...eso no se hace. O acceder al deseo desde otra vía, no de esa. Por tanto, el desencadenante es la falla en la función paterna, la ausencia de límites, y, eso es algo muy psicopático.<sup>72</sup>

Luis no posee los rasgos psicopáticos característicos que porta, y evidencia con ahínco, Bárbara. Tampoco el desate y quiebre de la autoridad de Damián, ni el egoísmo y crueldad de Alicia y su impasibilidad al miedo (no temer es otro de los atributos alterados de una psicopatía que está presente en cada uno de los tres personajes principales. Todos temen perder algo, pero al mismo tiempo terminan volviéndose inmunes a dicho temor). Pero trasluce, en un segundo plano, un comportamiento que se emparenta con la permisividad, la mentira, la falta de carácter, la ausencia de toma de

<sup>72</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl..., op. cit.*, p. 17.

decisiones claves en momentos críticos, que pueden perjudicar no solo a su persona y sus seres más allegados, sino expandir el error, incluso el Mal, hacia otros sujetos, con graves consecuencias. Solo debemos pensar en cómo acaba el profesor de Literatura, su preciada hija, la mujer a la que chantajea y el hombre que al salir de la cárcel encuentra todo menos la paz anhelada.

La crisis en España fue algo que estaba orquestado, y eso no lo entendemos, igual que se orquestó la salida de la crisis en Estados Unidos en 1929: hipotequemos a todo el mundo y después los cogemos. Es decir, a partir del 29 se gestó una nueva manera de gestionar las crisis: endeuda a la población y la podrás esclavizar. La crisis en España no es más que la consecución de un orquestamiento cuyo paso previo es: no pongamos límites, democraticemos la especulación, es decir, la ausencia de ley, podemos hacer lo que queramos. El detonante fue la ley de liberalización del suelo de Aznar, es decir, quitamos leyes y especulemos. Los niños tienen deseos. El ser humano tiene deseos. Es normal. Qué hacemos con ello es lo que va a determinar la trama. En la película se mata la ley para cumplir el deseo a rajatabla sin importar si este es desmedido. Desde cierto punto de vista es irracional, pero desde mi punto de vista es totalmente racional con la lógica psicopática: la desmesura.<sup>73</sup>

### **La colmena madrileña de toda la vida. Espacialidad, clases sociales y temporalidad**

El relato está enclavado en Madrid. Predominan los espacios ciudadanos, aunque se recoge la periferia rica (la mansión de Oliver Zoco). Madrid, es la ciudad del realizador, lo que conoce y vive, pero es también una ciudad moderna sin el halo mítico de otras capitales europeas (no es París, ni Roma, ni Londres, ni siquiera dentro del territorio propio posee el aura vanguardista de Barcelona). Ello posibilita a Vermut visionar un espacio donde lo popular encuentra cómodamente cobijo. La ciudad contiene una identidad propia que describe comportamientos, psiquis y emociones del individuo, concretando una llamada identidad urbana.<sup>74</sup> Madrid, como cualquier ciudad cosmopolita, posee muchos rostros, diferentes tipos de emplazamientos y distritos, y en ellos borbotean los microespacios que designan los intereses y posibilidades de cada sujeto. Los de *Magical Girl* están asociados a lo popular y lo público a través de esa etiqueta de barrio: la biblioteca, el bar, la tienda de libros de uso. Distritos como el de Embajadores acogen la biblioteca donde ir a depositar el dinero del chantaje: “Quiero que vayas a la biblioteca *Pedro Salinas* que está en Puerta Toledo y dejes el dinero en el libro de la Constitución Española”, le ordena Luis a Bárbara por teléfono. Incluso está presente lo marginal mediante la cárcel. A lo barrial se une el código popular “de toda la vida” para calificar otro elemento fundamental en la construcción identitaria de sus personajes como entes urbanos: la tradición.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Ver: HAAPALA, A., “La identidad urbana: la ciudad como lugar para residir”, *Criterios*, 35, La Habana, Criterios, Fonds, 2006, pp. 132-142.

Estos ambientes edificados en pequeña escala, en el sentido metafórico, portan otra característica que el ser humano impone inconscientemente en su ajuste a lo foráneo en términos espaciales: la familiaridad. Es vital para la salud de la mente y la adaptación que el individuo reconozca, se sienta bien y sociabilice de modo espontáneo con el entorno. Lo familiar es directamente proporcional a la sensación de hogar, activando las sensaciones del espacio íntimo en el espacio público.

La gente, en circunstancias típicas, trata de crear familiaridad y seguridad. (...) La tendencia a crear familiaridad en torno a uno se extiende mucho más allá de las paredes de nuestro hogar. Tenemos nuestra región de actividad habitual, un área más o menos bien definida con la que podemos identificarnos (...) Fenomenológicamente hablando, los humanos crean un lugar familiar y relativamente controlable para sí mismos.<sup>75</sup>

El ocio se entremezcla con el trabajo, la cultura y la educación, fundiéndose en la visualización de una España popular. Dentro de estos emplazamientos el bar ocupa un papel significativo. Habitáculo por excelencia de los españoles, tanto para las penas como las alegrías, se convierte en una suerte de Parlamento *sui géneris* donde exorcizar el día a día. Conversaciones de lo que le preocupa a la gente de a pie, cómo sobrevivir a la inestabilidad del país. La comunicación en este espacio está muy arraigada en la cultura española, *toreo de salón* en argot popular, y por ende tiene una doble implicación dentro de la escena: la necesidad de contar los males que le aquejan a ambas partes, donde se crea una camaradería y una empatía propiciada por el propio emplazamiento, y al mismo tiempo podría discursar sobre la también típica forma de *arreglar el mundo de boquilla* (para emplear otro término popular a la usanza).



Fig. 26. En la conversación entre Marisol y Luis hay una referencia más directa a la crisis y destaca un espacio icónico: el bar. Es importante dónde se realiza ese diálogo sobre el aquí y ahora disfuncional. Una barra de bar custodia y deja fluir esa especie de catarsis social donde lo bueno y lo malo se explicitan con comodidad, cual ágora popular española.

Es en él donde Marisol y Luis conjugan sus mutuas precariedades, donde Damián y Luis logran concordar sobre la precariedad en la educación general y el sistema

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 140.

educacional actual sin conocerse y donde terminan disputándose a una misma mujer. Los dos bares de *Magical Girl* responden a esa España familiar, que se rodea de azulejos y fotos colgadas en la pared aludiendo al mundo de las folclóricas y el *famoseo*, (en el bar de Marisol),<sup>76</sup> de la caña o el botellín —Mahou como reconocible signo capitalino y como tradición implantada—, el del disfrute de los partidos de fútbol y sus pasiones encontradas (el bar del asesinato). Sin visualizar el extrarradio —para algunos el cine de extrarradio es un subgénero en sí mismo (*Hermosa juventud y Techo y comida*)— el filme se ancla a los barrios cercanos, humildes sin llegar a los netamente obreros, sino otra vez recogiendo sobre todo los de la clase media baja.

Esa España menos aséptica se codea con la nación irreal, fantaseada, la de nuevos imaginarios, abocada a una inclusión y ensanchamiento de los límites. Los retratos costumbristas se promiscuyen con una zona utópica, lejos del día a día (el universo de las *Magical Girl*, la habitación vetada a la que nunca accederemos, custodiada por el lagarto en la pared, pero intuimos milimétricamente su finalidad, emplazamientos de la mente que encontrarán en la psiquis de Bárbara el mejor representante así como la mansión de Oliver Zoco, una zona más psíquica que física. Allí también se construye Madrid, y España. Un territorio donde estructuras soterradas y peligrosas dan cuenta de quienes somos a partir de circunstancias temporales y situacionales y en donde la crisis tiene una fuerte presencia.

Vuelve aquí a aparecer el espíritu de *La colmena*, dotando de un nuevo significado simbólico al local. Los personajes en la novela se relacionaban por proximidad espacial: el café, la taberna, la casa, entre otros muchos. Si su argumento se quebraba en un sinnúmero de pequeños pasajes y personajes donde lo importante era la suma de los mismos, los espacios propicios para ello provenían de las zonas urbanas populares, retratando a la clase media venida a menos, descreída de su propia existencia dentro del entramado social, donde el amoral, el hipócrita, el apaleado por la situación, la soñadora o el oportunista encontraban cabida. En este proceso de identificación o

---

<sup>76</sup> La descripción que hace Vermut en el guion de rodaje del bar de Marisol marca las pautas para lo expuesto. “Luis entra en un bar. Es un bar de barrio. Azulejos antiguos, barra metálica, pero tiene encanto y es acogedor. Hay fotografías de folclóricas en las paredes. Tres o cuatro personas se distribuyen a lo largo de la barra. Jubilados, alguna mujer. De fondo se escucha flamenco. Luis se acerca y se sienta en una de las banquetas que están pegadas a la barra. La camarera, Marisol, una mujer de unos 50 años, del estilo de Rocío Jurado, que se nota que ha vivido lo suyo, le recibe calurosamente”. Este apuntalamiento sobre Rocío Jurado, le imprime a la descripción un sabor indisolublemente vinculado a la cultura nacional, pues de él emerge en un nombre propio la tradición, lo popular, la familiaridad y lo español. Manolo Caracol y la copla ocupan un rol decisivo en la caracterización de los personajes y de la nación, a la que nos referiremos en *Carne*.

En la descripción del bar Pepe, o sea, el segundo, aparecen otros elementos asociados a la cultura española y a los que nos referiremos con más detalle en el apartado mencionado: “Luis entra en el bar Pepe y se sienta en la barra. Están poniendo un partido de fútbol en la televisión y un señor futbolero de unos 50 años lo ve atento desde la barra. Sólo están ellos en el bar y el camarero. Parece apesadumbrado, del mismo modo que la vez anterior”. Sin embargo, es importante mencionar cómo tanto la Jurado como la cultura del fútbol son fuentes de la pasión caudalosa en la que moja sus raíces lo español, elementos no necesariamente reconocibles por todos pero que sí han devenidos patrones conformadores de una identidad patria. VERMUT, C., *Magical Girl...*, *op. cit.*, p. 108.



adhesión a la novela, el alcance social de esta galería de individuos adquiere relevancia especial, esa misma clase que Vermut atrapa con la lente.

¿Qué clases sociales se recogen en estos hábitats? *Magical Girl* visualiza varios estratos de la sociedad. La clase media, que después de la obrera ha sido la más afectada por la crisis —y a la que pertenecen la mayoría de los directores del cine español— es la que ocupa una mayor presencia. La muestra en sus dos vertientes: la clase media baja (Luis y Alicia, Damián) y la clase media alta (Bárbara y Alfredo; incluso Ada). Muestra igualmente la clase alta (Oliver Zoco) y la clase obrera a la que pertenecen Marisol y otros personajes episódicos como el ex alumno de Damián, que le consigue el arma homicida, pero sin que adquiera protagonismo dentro del filme.<sup>77</sup>

Es sintomática la temporalidad del filme. Elige el presente, ubicándonos en el aquí y ahora español, inmersos en el proceso arduo de crisis económica a la que se encuentra abocada España sin una salida definitiva clara, que ha derivado hacia consecuencias que rebasan lo puramente económico, como ocurre en casi todas estas situaciones históricas. Sin embargo, nunca se hace referencia a un año en particular; por ende, se amalgama al periodo de desate poderoso de la misma (2008) pero especialmente en el binomio 2013-2014, años de filmación y lanzamiento al mercado de la película respectivamente.

### **Inmersión en el País de las Maravillas**

La alusión a Lewis Carroll y a su personaje Alicia es provocada. Pero veremos cómo dicha alusión intertextual cobra cuerpo, y se retuerce, en las nuevas implicaciones que tienen para el personaje de Bárbara y su relación con algunos de los hombres de pasan por su vida, especialmente Damián. En este apartado la referencia está centrada en el país que edifica *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (1865). España en crisis se concibe como un mundo donde gobierna el absurdo y lo paradójico, inundado de personajes que devienen rebeliones contra la razón. La realidad que se tiñe de locura o espacio evasivo donde se opera a contracorriente.

La crisis la vehicula mediante los diálogos de sus personajes, la desliza en los objetos, la dimensiona en los espacios populares, en las clases que refleja, y la termina de enarbolar en el concepto poliédrico del país que retrata. Mundo se entrecruza con Demonio y Carne, pues está en todas partes, y en todas inculca su esencia maligna. Pone en aprietos las maneras de accionar y responder ante las respuestas fallidas del sistema. De variadas maneras se apela al presente y al pasado, lo que antes servía y ya ha mutado en algo inservible, o está moribundo, dígame los buenos modales, las

---

<sup>77</sup> El cine español contemporáneo casi nunca relata la crisis desde la presencia protagónica de la clase obrera, sino el joven de clase media disfuncional, perdido en sí mismo y en la sociedad que mal lo representa. Casi nunca es la lucha sino los modos terribles de destrucción de valores a los que ha llevado la desestabilización económica pero desde el drama existencial o familiar. Es la representación de una sociedad acuosa, a punto siempre del precipicio, de una crisis europea que interrumpe la salvaguarda de sus comunitarios, narrada por y para esa clase de se diluye.

legislaciones constitucionales, la creencia en un mundo mejor para uno y los que vendrán, el valor de las ciencias humanísticas en la comprensión del sistema tanto para comprenderlo, evaluarlo como para socavarlo, etc.

Como ilustración, Mundo incuba dosis de crítica sociopolítica y económica, de manifestación negativa, de malestar. El paro, la crisis de valores, la desatendida educación escolar, la desplazada vocación profesional, el desaliento generacional. Al tiempo que los denuncia, rehúye ese tipo de conflictos, los verbaliza (tanto en boca de los dos maestros venidos a menos, como de la aguzada Alicia, perspicaz como la de Carroll). Interpela a la sociedad, pero por ahora lo resuelve en falso: el tema les da la posibilidad de conectar. Quizás es que el mundo lleva a sus espaldas una tarea hercúlea. La fingida ligereza con la que lo trabaja Vermut demuestra que se puede construir una suerte de decálogo de los males que nos aquejan. Pero solo es un preámbulo que no deja ser el lado visible del problema. El juego de mesa solo ha comenzado, solo se han extendido sus piezas en la superficie. Es esta la figura del *puzzle* primera que encuentra Luis en la calle, y que descompletará la estructura armada por Damián. Hay algo mayor, que respira por debajo, más complejo e invisible, tal vez siniestro. Un Demonio en forma de mujer.

#### 4.4. DEMONIO

Demonio es el segundo gran apartado que estructura el filme, especie de pata central del trípode en que se sostiene buena parte de la tesis fílmica: la dislocación social como caldo de cultivo para el desajuste psíquico, en donde aparece en todo su esplendor la psicopatía como luxación psicológica que da respuesta a dicha sociedad anómica. Como hemos planteado, cada partición concommita con las otras dos restantes en un acto de promiscuidad narrativa y simbólica. Sin embargo, es este elemento del ternario donde la crisis del sujeto y la de la sociedad concurren en su forma más psíquica y metafórica. Si Mundo es el duro aterrizaje de lo real, Demonio deviene descenso hacia el inframundo, una España que se erige en forma de hermosa joven descolocada.

La antroponimia adquiere en el texto fílmico una marcada simbología, con énfasis en los personajes centrales y algunos secundarios. Como ya habíamos mencionado, Alicia y Luis juegan con el cuento *Alicia en el País de las Maravillas*, aludiendo a Lewis Carroll y su amada niña Alicia Liddel, aunque en la película este dueto hace referencia con mayor especificidad a la Alicia ficcional y su progenitor literario. Una niña que se debate todo el tiempo entre la llaneza de lo real y la burbuja fantasiosa de su mundo imaginado, unida a su padre-autor. Dentro de estas designaciones, el juego intertextual con los cuentos clásicos de la literatura occidental cobra fuerza también en los nombres de Ada y Oliver Zoco. La primera alude a la tradicional hada madrina cual

figura posibilitadora de que la heroína cumpla su sueño o sacie su necesidad. El segundo, en clara analogía con *El Mago de Oz*, representa al mago y al mundo de Oz a partir de la fusión de las iniciales de su nombre y apellido (OZ).

Acá es (H)Ada el vehículo para que Bárbara obtenga el dinero (7 mil y 20 mil euros), la ayudante principal que sin muchas preguntas o exigencias a cambio, hace valer sus poderes mágicos, dígase una clientela selecta en la que vuelve a introducir a la protagonista en su antiguo pasado de experimentación y negocio sexual. Vermut juega y trastoca el rol de hada madrina con esta Ada matrona, donde se emplea, a la vieja usanza de los cuentos clásicos, un destinador y un arma mágica, en la demostración de cuán importante es el apadrinamiento para la mejor consecución de antojos y necesidades. Un “hada” que trastoca el sentido protector maternal típico por el de historia de amor lésbico igualmente guardiana y cariñosa.<sup>78</sup> El propio nombre adquiere mayor simbolismo y complejidad a partir de su rol en la historia y su juego intertextual con *El Mago de Oz*. Por ser la intermediaria hacia el mundo de Oz, Ada se convierte en Glinda, la Bruja Buena del Sur que le dice a Bárbara-Dorothy que solo puede salvarse (regresar a casa = obtener el dinero) visitando al Mago de Oz: Oliver Zoco.<sup>79</sup>

Damián, nombre de origen griego, significa domar, someter, “el que domestica”. Sin embargo ocurre un proceso de inversión de roles y actitudes respecto a la etimología de su nombre pues este hombre racional, que doma a la naturaleza y a sus habitantes a través de las matemáticas, queda sometido a las ansias y peticiones de una cruel chiquilla que permanecerá en su vida ya sea como presencia fantasmal (en los 10 años de cárcel) o como alma corpórea que vuelve a buscarlo para hacerle daño pidiéndole protección (a la salida de la cárcel).

El descriptivo nombre de Bárbara sirve para caracterizarla. En él se encierra de modo explícito el perfil bárbaro, feroz, primitivo, poco domesticado, que contrasta precisamente con el de Damián. Pero haciendo uso de esa radial captación de iconos y símbolos, aparecen también ciertos aspectos de la vida y castigo de Santa Bárbara como parte de la vida y los martirologios de los santos católicos. Su nombre, de raíz griega, significa extranjero, esa especie de distancia o extrañamiento que caracteriza a nuestra protagonista, y que como su coetánea, vive una vida cuasi monacal, como ermitaña

---

<sup>78</sup> Es importante esta imagen de progenitor-mediador-protector porque el filme la reitera desde distintas posiciones, exacerbando el rol de Bárbara dentro de esta relación de aparente víctima necesitada de amparo: Luis-Alicia; Ada-Bárbara; Alfredo-Bárbara; Damián-Bárbara.

<sup>79</sup> Nos referimos a la versión musical de 1939 bajo la égida de Víctor Fleming y no al original literario de 1900, de L. Frank Baum. Aunque el cuento ha tenido infinidad de versiones al teatro, al cine y hasta al comics y a la animación, Vermut basa sus analogías y homenajes en la antológica puesta cinematográfica y no en el relato literario puesto que varias de sus citas no se encuentran plasmadas en la narración primera sino en la película que representaba el espíritu del libro pero ya con ciertas licencias. Una de ellas es la desegmentación de las Brujas, especialmente Glinda que en el original es Locasta, la Bruja Buena del Norte y que en el filme se convierte en la Bruja Buena del Sur. Pero sobre todo es importante la alteración del elemento esencial con el que se identifica a su protagonista Dorothy: las zapatillas rubí, devenidas el icono por antonomasia. Sin embargo, esto es un cambio propuesto *a posteriori* por la cinta musical pues las zapatillas en la literatura eran de plata.

atrapada en ese apartamento-torre minimalista de su esposo que funge como marido-psiquiatra-domador y figura paternal. La Bárbara filmica es expuesta al martirio, a la degradación de la carne, al sometimiento, y en ella vuelve a aparecer el número 3 como una isotopía constante del relato, esta vez de modo más difuminado. Dentro de los martirios destaca que la hermosa princesa convertida en santa fue mandada a azotar por su ultraje, posteriormente mutilada, hasta que conoció la muerte. La bella Bárbara demoniaca del filme tiene su cuerpo lacerado por marcas que denuncian azotes extremos anteriores, y finalmente será cercenada y amputada, rozando los límites de vida y muerte, donde el látigo solo será el comienzo del placer como castigo sexual.

Bárbara es el prototipo de antihéroe, como también Luis y Damián, especie de protagonista antagonico, como también se le ha denominado, que exhibe sin pudor sus costuras más tenebrosas y densas. Sin embargo, de los tres es en esta mujer donde está depositada la concreción de la debilidad y la fuerza oscura, donde prima lo irracional. En forma de llaga, la fatídica joven deviene rostro y símbolo del Demonio, y de una sociedad que deja entrever sus luces y sombras que asoman por esas ventanas intangibles que la “santa maléfica” alberga.

### **Como si una inminencia hosca cayera sobre el alma: la malsana personalidad de una joven en una atmósfera en crisis**

Bárbara es esencialmente laberíntica; una *femme fatale* autodestructiva de múltiples capas a develar. La construcción del personaje femenino central ha sido objeto de muchas celebraciones por su gran complejidad psicológica, y también de críticas negativas, estas últimas bajo una equívoca lectura que le atribuyen una edificación desde la misoginia, precisamente por ese rol de mujer victimizada o, por otro lado, revelar la maldad y la oscuridad humana, auto aniquilándole, dentro de un contexto patriarcal. Ambos polos son juzgados como un punto de vista falocéntrico excluyente.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Ver CASTEJÓN, M., “2014, el mejor año del cine español, ¿también para las mujeres?”, *Pikara Magazine*, (05-II-2015): <http://www.pikaramagazine.com/2015/02/2014-el-mejor-ano-del-cine-espanol-tambien-para-las-mujeres/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

FREIXAS, L., “¿Qué es una película machista?”, *Huffington Post*, (Madrid, 10-III-2015): [http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista\\_b\\_6833124.html?utm\\_hp\\_ref=spain](http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista_b_6833124.html?utm_hp_ref=spain), (fecha de consulta: 23-XII-2016).

AGUILAR, P., “Magical girl: buen director, pésimo guionista”, *Pilar Aguilar Cine*, (26-X-2014): <http://pilaraguilarcine.blogspot.com.es/2014/10/magical-girl-buen-director-pesimo.html>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

Si bien es cierto que algunos de estos trabajos no poseen la profesionalidad suficiente como para enfrentarse a una crítica filmica que amerite que se recoja en esta investigación, como es el caso del texto de Pilar Aguilar, carente de una visión profunda e incluso con errores destacables de la historia, son aquí mencionados por compartir una visión de la cinta negativa desde una defensa “feminista”. En el caso del de María Castejón, sí llama más la atención cuando Doctorada en Historia, y especializada en representaciones, género y medios de comunicación, tiene a su haber un libro sobre género y cine (CASTEJÓN, M., *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*, Logroño, Siníndice, 2013). Sin embargo, su acercamiento desde el blog comparte el carácter periférico, parcializado y poco centrado en las múltiples capas que porta cada personaje del filme, en especial el de Bárbara, quien comporta una imagen que rebasa en todo momento la clásica representación de la mujer desde una mirada misógina.

Téngase en cuenta que el propio Carlos Vermut defiende el derecho, en los relatos ficcionales, de que las féminas puedan ser truhanas o sencillamente indignas. La infidelidad, la traición, la alevosía, son características que pueden nutrir a un personaje, sin necesidad de encasillarlo al género al que pertenece. Esta seductora hembra, compone un mapa cuasi indescifrable de la sexualidad, análoga a la violencia física y psicológica, a la dominación y lo retorcido. Se antoja pensarla como un súcubo, ese demonio con aspecto siempre de mujer lozana, de una belleza llamativa, piel perfecta y cabello oscuro. Enormemente atractiva a los mortales, sobre todo se centra en los hombres virtuosos, o incluso aquellos que hayan hecho algún voto de castidad. “Sigues siendo un hombre muy tierno, muy buena persona, mi ángel de la guarda”, le dice esta malherida seductora al débil anciano. “¿Qué más quieres que haga? (...) Por favor, deja que me vaya, te lo pido de favor”, implora Damián, pero al “solo confío en ti”, cede nuevamente ante los encantos, totalmente domesticado. Bárbara se expone al chantaje de Luis, y el dinero que le consigue, termina, también a ella, devolviéndole su pasado, sobreexponiendo sus cicatrices —tanto las que recorren su cuerpo como las que merodean su comportamiento atípico— y llevándole casi a la muerte a través del sexo insano.

La crueldad infantil que comparten tanto Alicia como el personaje de Bárbara en el proemio del filme —y en todo el metraje— las emparenta como figuras demoniacas y psicopáticas, y marca con mayor exactitud esta concepción más enrevesada y plural de concebir a las féminas en el discurso cinematográfico. La complejidad psicológica y la importancia del entorno agresor son las claves esenciales en su edificación como caracteres complicados que van más allá de las clásicas costuras de la *femme fatal* —que también aborda prototípicamente el relato en aras de absorber el clásico arquetipo femenino del *noir* desde una reescritura contemporánea—. Como si cada una pudiese ocupar el lugar de la otra, ambas chicas mágicas poseen el don de la manipulación y terminan inoculando en el otro (dígase padre, amante, esposo, antiguo y perenne tutor) el cumplimiento de sus deseos y necesidades (un vestido, un cetro que le otorga real valor al traje en un acto de exceso y prueba de fuerza, una suma de dinero, una venganza).

Basten las palabras del propio director para corroborar dicha aseveración y parte de la complejidad de los roles femeninos en el entramado fílmico:

Creo que es determinante el hecho de que sea una niña, interpretando a Bárbara Lennie de pequeña en el colegio. Su hubiera sido un niño, esa crueldad no sería la misma. El hecho de que sean niñas, hace que la figura paternalista (Bermejo con Alicia y Sacristán con Bárbara) no ponga una barrera rápidamente ante eso, y ellas vayan poco a poco ganando terreno. Es algo que pasa mucho, el hombre que piensa

---

Para acceder a una contrarrespuesta a los textos de *Pikara Magazine* y *Huffington Post* desmontándolos, ver: EMEGE, G., “De personajes tóxicos y confusiones {Magical Girl}”, *KALLISTIXX*, (19-III-2015): <https://kallistixx.wordpress.com/2015/03/19/de-personajes-toxicos-y-confusiones-magical-girl/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

que como son niñas y son mujeres, no se preocupa. Pero ese pensamiento, además de condescendiente, es machista. Está el machismo condescendiente y el pensamiento que ningunea a la mujer, y ambos creo que son machistas y paternalistas. (...) El exceso de proteccionismo acaba relegando a las mujeres a un papel idílico.<sup>81</sup>

Bárbara es la clásica adulto-joven, una *adultescente* que no quiere crecer ni asumir responsabilidad alguna. Pesa más su comportamiento que su edad. A su modo, es una Peter Pan que se refugia en su conveniente vida para olvidar un pasado lacerante y no hacer frente a lo que ello conlleva. Un pasado que retorna y que sigue tratando esconder y evitar, como si nada hubiese pasado y no acarreará grandes consecuencias. Si Alicia vive en un mágico y evasivo mundo, la bella mujer es una Nini en la que persisten rasgos infantiles, inmaduros, de eterna adolescencia y juventud. “La psicopatía es una eterna juventud. Si algo caracteriza al psicópata es ese infantilismo, esa aparente inocencia, ingenuidad, que vemos en Bárbara”.<sup>82</sup> Nunca deja de ser esa niña malvada atrapada en un cuerpo de mujer.

Juega al control, dígame a su acompañada vida de ama de casa dentro de un matrimonio ordenado, sobreprotegida por su esposo que funge como uno de sus salvadores (de su equilibrio psíquico y económico), hasta que se desata su verdadero yo y prima la irracionalidad, el daño y el crimen. Es también una mujer marcada. Su cuerpo es receptáculo de violencias pasadas y presentes. Sus cicatrices guardan las viejas y nuevas heridas que le propician otros individuos con placer y alevosía, y las lesiones propias. En su autoagresión encuentra el modo de exorcizar su inhabilidad social (en este caso el buen entendimiento y sometimiento con su esposo). La frente marcada por el tajo sangrante y posteriormente por la cicatriz (la única visible), explicita la idea del cuerpo como vehículo para descifrar el alma humana. Un alma atormentada, una psiquis quebrada, en forma de laceración física, de corte, de cola de reptil.

La joven pertenece a una vida burguesa perfectamente convencional de puertas para fuera; no necesita en apariencia nada, disfruta de un confort dispuesto como una camisa de fuerza necesaria. Todo impoluto, en orden, adecuado al diseño minimalista y frío de una clase que valida en buena medida la prosperidad y la calidad de vida desde lo objetual. Sin embargo, esta joven es presa de una escisión interna, un infierno íntimo, y bajo la máscara de la incorporación social se alza de vez en vez una absoluta incapacidad para adecuar sus reglas de conducta desquiciadas a la normalidad biempensante.

<sup>81</sup> REVIRIEGO, C., “Carlos Vermut: ‘El cine consiste en jugar con el espectador’”, *El Cultural*, 17-X-2014: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Carlos-Vermut-El-cine-consiste-en-jugar-con-el-espectador/6946>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

<sup>82</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., p. 10.



Fig. 27. Su ansia y sobre todo su risa al imaginar la cara de los amigos de Alfredo si ella hubiese tirado al bebé de estos por la ventana, es un claro ejemplo de cómo su adaptación al medio social es relativa. Vermut divide la escena en dos grupos: Alfredo y la pareja de los recientes padres a un lado de la sala, y en el otro Bárbara, callada, apática, a quien finalmente le obligan a cargar a la criatura. Cuando decide unirlos, elige a las tres mujeres en un mismo plano, punzando más en la idea de maternidad mutilada que exhibe el filme.

Es una psicópata integrada, aunque a diferencia de los restantes personajes que pueden portar indicios de psicopatía oculta, ella no puede mantener oculta su condición, pese a que trata de domarla. Su falta de empatía, su desmesura, su violación mental de la ley, es un acto cruel, sarcástico y sincero, propio de su trastorno. “Esto es lo que le falta a todo psicópata, la ley”.<sup>83</sup> Aflora, pese al control, la verdadera esencia, el rostro, y sobre todo la macabra sonrisa, que anticipa la facultad de la mente.

### **La bárbara *femme fatale* del *film noir*, del *neo noir* y del *noir cañí*. Tradición y metamorfosis del canon**

Precisamente por ser el cine negro un género que no juega con las literalidades y se muestra inclemente con quien hurga sólo en su superficie, como bien afirma Rufo Caballero,<sup>84</sup> es que *Magical Girl* se acomoda en sus presupuestos más tradicionales al

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>84</sup> CABALLERO, R., *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*, La Habana, Ediciones Unión, 2005, p. 146.

tiempo que los socava desde el *noir*, el *neo noir* y sobretodo desde el uso e ingenioso abuso de otros préstamos culturales. Vermut se apropia de características del género al tiempo que las metamorfosea, como hace con casi todas las fuentes de las que bebe. En esa apropiación construye un personaje femenino que se acopla en armonía con las clásicas mujeres fatales de los 40 y 50 desarrolladas por el negro clásico norteamericano. Al tiempo, expande ese prototipo femenino hacia una complejidad psicológica amalgamada con el *film noir* y los actuales tiempos de crisis nacional, lo que le posibilita tanto su continuidad genérica como su ruptura. Tal problematización complejiza no solo la narratividad filmica, sino que posibilita dotar a los personajes de una mayor ambigüedad moral, existencial y psicológica, enmarcados en un contexto altamente agresivo y desencantado, sin llegar a ser amoral. “El *film noir*, como ya indicaba Border y Chaumeton, ‘no es moral, ni inmoral, sino *ambivalente respecto de la moral*’”.<sup>85</sup> El *film noir* presenta el mundo como “un lugar donde se habían derrumbado los pilares que sostenían los valores morales y sociales, donde se han disuelto las fronteras entre el bien y el mal”.<sup>86</sup> Por ende, el suspense y los caracteres que lo sustentan son para Vermut la herramienta idónea para discursar sobre el presente. “Si un género funciona en las coordenadas de la condición epocal que sobreviene, ese es el negro”.<sup>87</sup> En la introducción al guión de rodaje de *Magical Girl*, el director filmico escribe:

Lo primero que tuve claro es que quería hacer una película de cine negro. Es un género que me interesa especialmente y en el que nunca había trabajado antes. Me interesaba construir una historia contada a través de una cadena de chantajes, ya que me proporcionaba la posibilidad de cuestionar e indagar en la moralidad de los personajes. Aquellos que habían sido los protagonistas en la primera parte del filme se convertirían en secundarios; y las víctimas de un chantaje pasarían a ser los chantajistas.<sup>88</sup>

El *neo noir* está plagado de disímiles acercamientos y teorizaciones. Sin embargo, un elemento está siempre presente a la hora de clasificarlo: la actualización espacial y temporal de las típicas historias tomadas del cine negro clásico y sus ambientes, y su puesta perenne en tela de juicio. Liberado de algunas iteraciones propias del cine negro americano, el *post noir* o *neo noir* rescata arquetipos y ambientes propios de su padre genérico, y al mismo tiempo se centra en otras preocupaciones, en la que sobresale como un protagonista más la sociedad contemporánea. Esta deviene factor esencial en las tramas. Si bien aquel género también construyó un discurso sobre la realidad, otorgando una idea de la corrupta y ambigua sociedad de aquellos tiempos, el *neo noir* trasluce mucho más esa presencia y denuncia social, a la que se le suman la preocupación por el uso no satisfactorio de la tecnología, la acusación de un florecimiento ciudadano y geográfico en detrimento del ser humano, incluso la

<sup>85</sup> PAVÉS, G. M., *El cine de la RKO...*, op. cit., p. 361.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> CABALLERO, R., *Un hombre solo y una calle oscura...*, op. cit., p. 49.

<sup>88</sup> VERMUT, C., “Introducción”, en VERMUT, C., *Magical Girl...*, op. cit.



importancia de salvaguardar el planeta a través de la defensa del medio ambiente.<sup>89</sup> Vermut se auxilia de resortes narrativos del cine negro clásico, pero al mismo los reformula apoderándose de los derroteros del *neo noir*, aunque los socava, como si en verdad no quisiese replegarse a ningún género, a ninguna poética autoral anterior, aun bebiendo de cada una lo que le interesa, a ningún discurso social previo que no sea su propia percepción de la realidad española. Reescribe el ambiente lumínico (la iluminación unidireccional, el juego entre luces y sombras que a su vez este cine toma del expresionismo alemán) y los arquetipos tan cerrados de los personajes del negro clásico (héroes cínicos, mujeres fatales). Toma de la tradición el relato criminal y de asesinato (aunque está ausente la típica desconfianza hacia la autoridad), el nihilismo, la presencia de la fatalidad del destino, la ambigüedad moral. De todas esas características que hace propias, las que más resaltan son los espacios y la incidencia —que a veces culminaba en investigación policial— en las perversiones psicológicas.<sup>90</sup> “El comportamiento y las palabras de los personajes del cine negro están impregnados de una profunda angustia existencial. Ansiedad ante una sociedad insegura e inestable, ansiedad ante una concepción totalmente pesimista del hombre y de la propia existencia”.<sup>91</sup>

Carlos Vermut rescata y pondera el enigma por encima de todos los resortes narrativos, y junto a ello la perversión psicológica (no sólo la de Bárbara y Oliver Zoco, tal vez las más explícitas, sino también la de Luis, Alicia y Damián). Desde esos dos elementos construirá un discurso situacional donde punza sobre la sociedad española actual y sus males. Equipara sus actantes esenciales con el espacio que los cerca y sojuzga. Emplea igualmente los espacios paradigmáticos del género americano y su correspondiente y posterior versión europea, pero ahora al bar le adosa nuevas significaciones como habitáculo no solo del asesinato o la clásica espera y copa del asesino o detective, sino sobre todo donde exorcizar los males que aquejan a una sociedad, como si fuese el ámbito predilecto del cine español y por extensión de dicha sociedad, el terreno de ajustes de cuentas históricas.

Una de las mejores herramientas narrativas de *Magical Girl* es la ausencia explicativa de muchos de los comportamientos y pensamientos de los personajes. No

---

<sup>89</sup> El *neo noir* asiático está asociado directamente a la denuncia explícita o soterrada de la crisis medioambiental. El denominado Ecocinema chino ha devenido en un subgénero que desde la década de los 80 hasta la actualidad refleja, en clara conciencia de lucha y denuncia las causas, las consecuencias medioambientales de una expansión, en apariencia a favor del ser humano, que degrada y debilita su entorno y su propia supervivencia como parte de ella, todo ello dentro de las costuras del cine negro como pretexto simbólico para discursar sobre el disruptivo presente.

Ver: SHIN, CH-Y. y GALLAGHER, M. (eds.), *East Asian Film Noir. Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2015.

<sup>90</sup> Téngase en cuenta que eran los tiempos del Código Hays, por lo que el enigma era parte indisoluble de estas narraciones. Para un acercamiento mayor a estas características y sus reescrituras, ver: ALTMAN, R., *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, British Film Institute, 1999; CABALLERO, R., *Un hombre solo y una calle oscura...*, op. cit.; SIMSOLO, N., *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid, Alianza editorial, 2007.

<sup>91</sup> PAVÉS, G. M., *El cine de la RKO...*, op. cit., p. 362.

hay aquí necesidad de subrayar, de poner a consideración ningún acto o elemento, lo explícito cede paso al misterio. Y para ello se auxilia de dos elementos esenciales que devienen eje isotópico del relato cinematográfico: el fuera de campo y la elipsis.

Vermut accede a la médula esencial del género, y desde ella la perturba con una serie de referentes extra genéricos, en una explosión de procesos citatorios a modo de homenaje que no solo lo complejizan sino que lo diluye por momentos, casi en un borrado genérico tan prototípico del cine contemporáneo donde el eclecticismo toma el ritmo. Bebe de su imaginario recontextualizándolo, lo que lo acerca a la clasificación de *neo noir*, debido a la relevancia que ocupa el contexto no como mero correlato, como ya habíamos apuntalado, sino que de tramoya se va inoculando soterradamente en cada acción o trueca el clasicismo compositivo y narrativo del negro en un fervoroso manierismo de estilo. Ahora bien, es en su concepción de la psicología femenina donde el filme rebasa el maniqueísmo de muchas de sus compatriotas similares en cuanto a género. A la capacidad de producir el mal que asiste a la mujer del negro, se le sueldan en *Magical girl* capas de gran complejidad que van desde el plano de lo psicológico a la propia subversión de lo clásico femenino hasta llegar a una lectura antropomorfizada de la patria.

En “Diamond flash” el elemento central era un superhéroe, en “Magical girl” el núcleo es Bárbara. Intenté que fuera una reformulación del concepto de mujer fatal del cine negro, ella no busca a un detective para utilizarlo, podría ser una chica cualquiera. Me gusta que se comience con personajes reconocibles, cotidianos, y poco a poco se dé el giro hacia el *noir*. Partimos de la normalidad, y vamos hacia el misterio.<sup>92</sup>

Sin declinar el carácter brusco, seductor, enrevesado de esta tipología de féminas, más que una araña, Bárbara es el lagarto negro, más sinuosa, perspicaz, y a la vez más débil, temerosa de su propia mente y sus ocultos deseos. Bárbara procede de la construcción arquetípica del cine clásico, como mismo Luis y Damián. Ella es la *femme fatal* al tiempo que ellos están diseñados bajo la figura del perdedor, apresados en un conflicto femenino y/o contextual donde prevalece la figura de la mujer fatal que arrastra, subyuga, esclaviza al perdedor. La clásica devoradora de hombres de la que se enamoran patológicamente o que manipula a su antojo hasta al punto de entregar a su presa a otros hombres o a la propia sociedad.

---

<sup>92</sup> DE FRUTOS, J., “Carlos Vermut: ‘Magical Girl es un exceso...’”, *op. cit.*



Fig. 28. Bárbara aguarda a Luis en la penumbra de la cocina momentos antes de su encuentro sexual. “En el *film noir* el amor y la muerte se pasean juntos y las mujeres se convierten en ángeles de pasión, pero también de destrucción. (...) En la oscuridad aguarda a su víctima, y cuando llega, su sexo se convierte en un arma envenenada, que empuña sin complejos”.<sup>93</sup>

Todos los personajes se encuentran inmersos en un contexto donde el chantaje, el asesinato, la indefensión, el fetichismo, se unen a otro de los tópicos del género: la venganza. Alicia intenta vengarse de la propia vida al saber que saldrá pronto de ella anhelando un sueño en forma de traje poderoso que desencadenará el Mal; Luis se venga de la sociedad que lo reprime y oprime hasta no concederle las herramientas necesarias para poder cumplir la costosa quimera de su hija enferma, y lo hace a través del chantaje; Damián se venga de Luis al descubrir que este ha poseído su más caro y ansiado objeto de deseo, el cuerpo de Bárbara; esta última se venga de Luis al llevarla a parajes no desconocidos pero sí pertenecientes a un pasado que no quería despertar, donde el placer se codea con los límites entre la vida y la muerte y el cuerpo se moldea y se marca como un trozo de hojalata maleable.

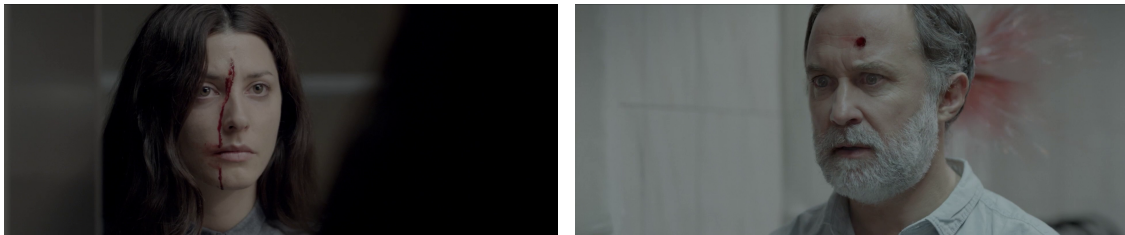


Fig. 29. Tanto Bárbara como Luis portan una marca indeleble de su desajuste en la frente, a modo de tesis y antítesis. Se produce un sutil juego de espejos. Comienzo y final para el profesor de una historia y una joven mujer asociada perennemente a la carne y la muerte. Con la muerte de Luis, y la de su hija y los testigos del bar, el epíteto *la niña de fuego*, para caracterizarla, adquiere todo su poder y fuerza. Quienes se acerquen a ella se consumen por su fuego y perecen. Así, la metáfora musical adquiere literaridad al ser asesinados con un arma de fuego.

Y aupándolos, desde una venganza mayor, esa sociedad en crisis, cual ilógica pesadilla cotidiana, en la que se funden lo verosímil y lo irreal y que desata desde las sombras a modo de estribillo macabro. La España de hoy como una subtrama que acecha, cual asesino o chantajista, a sus moradores. La mujer fatal, pretexto

<sup>93</sup> PAVÉS, G. M., *El cine de la RKO...*, *op. cit.*, p. 362.

desencadenante del enfrentamiento entre hombres cede su presencia ante una fuerza mayor: la propia sociedad malherida, vengativa, descolocada que engendra y saca a relucir lo peor de cada uno de sus hijos. Es ella quizás la verdadera *femme fatal* de este *noir* cañí,<sup>94</sup> término que apuntala Guillermo Guerrero:

A diferencia de contemporáneos como Enrique Urbizu (*No habrá paz para los malvados*) y Alberto Rodríguez (*La isla mínima*), autores de un cine negro muy anclado en las raíces patrias pero siempre bajo los férreos parámetros del género, la película de Vermut es infinitamente más osada a la hora de reinterpretar las fuentes de las que se nutre y empaparlas de idiosincrasia ibérica. Puede que *Magical Girl* no sea el primer *noir* cañí (ilustres precedentes: *Todo por la pasta* de Urbizu, *El Crack* de José Luis Garcí, o *Carne trémula* y *La mala educación* de Pedro Almodóvar, uno de los referentes confesos de Vermut), pero también es posible que no haya habido otra obra que mejor encarne el espíritu de tan particular subgénero. No obstante, la gran virtud de la película no pasa (al menos, no sólo) por ambientar su negrísima trama en el Madrid más castizo, ni por hacer sonar una copla de Manolo Caracol en los preparativos de un crimen. No, la pericia de Vermut para regatear los códigos del género sin traicionarlos va mucho más allá.

En este *noir* cañí el toro, la Mahou, el fútbol, Manolo Caracol, Lorca y Camilo José Cela se funden con el imaginario del negro y su favoritismo por los bajos fondos del alma y de la ciudad (en este caso los barrios más obreros como Carabanchel y el actual Embajadores) dentro de un perenne subrayado de la cotidianidad y un anclaje al aquí y el ahora español disfuncional.<sup>95</sup> Por ende, en esta tipología de cine que se estructura mediante capas, el uso de las estrategias narrativas del cine negro americano así como de su continuidad a través del *neo noir*, a veces se antoja mero corsé del que Vermut entra y de desembaraza con agilidad para poder homenajearlo y reescribirlo precisamente desde ese acto de superposiciones a modo de palimpsesto intertextual que le permite empoderar la crisis patria. Recupera casi todo de él, al tiempo que construye una fábula presente donde Bárbara se articula desde sus más primarios y sofisticados mecanismos discursivos como antiheroína.

Esta propensión al detalle está directamente relacionada a la exacerbación de la parte por el todo donde prima la narración visual más que la lingüística. Vermut edifica una caracterización de cada personaje y de la época evadiendo la literalidad, lo que implica armarse desde la mente y la agudeza del espectador, pero también dota pistas que se centran en el detalle visual. Por ello la simbología de determinados objetos o

<sup>94</sup> GUERRERO, G., “Magical Girl, noir cañí”, *Enfoques*, (16-III-2015): <http://www.cinefagos.es/filmin-magical-girl-noir-cani/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

<sup>95</sup> Algunos han querido ver en *Magical Girl* la pertenencia al cine *giallo* pero el filme español es mucho más sugestivo en su desate de la violencia, en su estetización del chantaje y la posterior venganza y en su reflejo de la enturbiada sociedad. Otra cosa diferente es su coqueteo con el subgénero *slasher*, pero acá el asesino ni ocupa un rol principal ni tampoco su acto, y las *Magical Girl* vermutianas no pueden ser asociadas a la figura de la llamada “chica final” pese a que, como estas últimas, Bárbara termina derrotando a su chantajista masculino mediante la inteligencia sórdida que siempre la caracterizó, pero librándose del problema a través de otra figura masculina en la que ella se desdobra.

partes del cuerpo y su destaque a partir del empleo del primer plano y primerísimos planos o planos detalles. Elemento que caracteriza también al cine negro desde el punto de vista estilístico a partir de cierta escritura: “los planos de corte de los objetos y los primeros planos de rostros espantados hacen explícitos los sentimientos profundos que desencadenarán la acción fatal y mórbida en la que cada uno se enfrentará con su destino”.<sup>96</sup>



Fig. 30. Tajo y espejo se fusionan en una única significación: el retrato de su alma.

Si determinados elementos fálicos o varoniles plagan el cine negro más clásico, incluso el *neo noir*, aquí el tondo (ese círculo perfecto que alberga un silencioso y escurridizo animal que insinúa ser más peligroso que el toro), el espejo (donde lo psíquico borbotea pero también lo intertextual provocando una Alicia más oscura como la de a través del espejo, tanto en la niña como en la joven), la luna (asociada a la muerte como en algunas imágenes lorquianas) y la herida en la frente (incluso el tiro en la frente de Luis es debido a la lucha por la posesión de la mujer) serán los objetos portadores de una simbología femenina, dotando de voz a la joven psicópata de elementos relacionados con el misterio y la fracturación de la identidad propia, a modo de pequeñas piezas de un juego sombrío.

Sin embargo, de todos, es la herida autoinfligida por Bárbara la pieza rectora que la identifica; como para Damián, y el filme en conjunto, es la fracción desaparecida del *puzzle*; ambos como máxima validación del fragmento para discursar sobre una totalidad. La herida vuelve sobre esa relación de la parte por el todo, incluso de lo modular, situada en medio de los laterales del rostro, a modo de subdivisión psicológica de un sujeto con dos caras. Se erige en sinécdoque de la desestructuración de esta “niña de fuego”, incluso, al no cerrarse del todo pervive el color rojizo que le adosa una mayor fogsidad y poder de quemar, de destruir. El corte es un sello de identidad, la huella del sujeto disfuncional que implica un acto de violencia y anticipa uno aún mayor<sup>97</sup> —como el lagarto que custodia la puerta prohibida—; “tajo que simula una vagina sangrante primero y tras su saneamiento, una vagina mutilada, semi abierta, cuasi dentada”.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> SIMSOLO, N., *El cine negro...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>97</sup> Tanto Bárbara como Luis, portan una marca violenta en su frente; ella exhibe la rajadura auto infligida frente al espejo casi desde su presentación como personaje, él es asesinado con un tiro en el mismo centro.

<sup>98</sup> VENET GUTIERREZ, J., “Una zanja en la frente otea...”, *op. cit.*, p. 114.

Ver también: VENET GUTIERREZ, J., “La pieza ensangrentada del puzzle...”, *op. cit.*



Fig. 31. Las tres etapas de la herida de Bárbara. La líquida que se escurre por su rostro, que deja correr como afloración de su verdadero Yo, a semejanza de la cola del lagarto. La suturada, aun semi abierta con adhesivos (también tres) que la previenen de un nuevo derrame, y que simbólicamente marca un mayor orden en su cabeza de cómo resolver su dilema al acudir a casa de su antigua patrona para conseguir el dinero del chantaje. Finalmente la huella indeleble de su acto desmesurado. Esta ultima es una herida ya casi cerrada del todo, donde la metáfora vaginal se exagera por la forma que adquiere la piel inflamada, dotándola de mayor carnalidad.

Es sintomático que dicha rajadura sea finalmente tapada por el vendaje al que es expuesto todo el cuerpo femenino, y en su sustitución, aparece el ojo izquierdo, lo único que se visibiliza y recuerda que detrás de esos revestimientos, está ella. Otra vez el

fragmento, acá en clara alusión al *kegadol*<sup>99</sup> y la cultura fetichista que coquetea con el mórbido límite entre completitud y mutilación, sano y enfermo.

Este modismo oriental, es absorbido a modo de homenaje en *Kill Bill I* (Quentin Tarantino, 2003) especialmente a través del personaje de Elle Drive, la Víbora de la Montaña de California, la cual lleva el clásico vendaje nipón al arrancarle Pai Mei su ojo derecho, lo que le insufla cierto erotismo macabro propio de dicho fetichismo. Por lo que en *Magical Girl* asume un doble proceso citatorio, si se tiene en cuenta la enorme influencia de la cultura nipona y la del cine del director norteamericano en el realizador español.<sup>100</sup> El *kegadol* está aquí relacionado igualmente a la figura del lagarto negro, que alude a la literatura de Rampo Edogawa, y con mayor especificidad a su pieza *El lagarto negro* (1934), debido al tratamiento del sadomasoquismo en su obra.



Fig. 32. Jóvenes niponas que refuerzan la tríada erotismo-inocencia-mutilación y Elle Drive en *Kill Bill* como tipologías del *kegadol*. Uno de los planos finales de la película, en la habitación del hospital donde se encuentra mutilada Bárbara y a donde ha ido Damián a verla para informarle que ya no la chantajearán nunca más, refuerza el peso que adquiere en el filme lo fragmentado como elemento isotópico, mediante la fusión del empleo del *kegadol* y el fuera de campo.

<sup>99</sup> Iconografía japonesa (*kegadol*-ídolo herido) que exhibe visualmente a chicas heridas, usualmente con vendas, suturas o con un típico parche en el ojo, siendo el parche el preferido. Esta inquietante iconografía se asocia a prácticas eróticas, siendo incluidas tanto en representaciones más realistas como en el *Hentai*, porno oriental que emplea la cultura del manga y del anime.

<sup>100</sup> El propio Carlos Vermut ha dejado ver su pertenencia y admiración al cine de Tarantino. Téngase en cuenta que fue Vermut el elegido para dirigir la representación de una lectura dramatizada de la película *Pulp Fiction*, el 22 de junio de 2015 en el Cine Capitol de Madrid. El concepto *One Nigth Only* (ya habitual en Estados Unidos y Gran Bretaña) que estrenó en España la compañía *La tropa produce*, contó con el director español para dicha adaptación, la cual incluía fragmentos del guión original que desaparecieron en el corte final del filme.

## Las transfiguraciones de Bárbara (Homura, Séverine, Dorothy, la Patria)

La naturaleza psicopática de Bárbara está permeada de múltiples mantos o zonas por descubrir, y en ellas, se mezclan personajes femeninos, credos y símbolos que amalgamados conforman un mapa humano y geográfico aún más siniestro y dislocado<sup>101</sup>. Se transfigura en camaleón, en Séverine, en Puella Magic Madoka, en niña santa y demonio o súcubo, en nación fracturada. Es el reptil del que hablábamos, es la chica mágica por excelencia, capaz de llevar una doble vida como la de las series, en este caso la vida acomodada y sumisa junto a su esposo psiquiatra quien la controla y medica y la verdadera naturaleza solapada debajo de su vestimenta, enunciada por sus marcas. Es la eterna dicotomía entre el Bien y el Mal, inherente a lo fatídico, es la imagen de una sociedad desestructurada como su propio cuerpo y pensamiento.

### Homura Akemi en *Puella Magi Madoka Magica*

En el apartado *Mundo* habíamos ya explorado las características y simbologías de cada personaje femenino respecto al tipo de Magical Girl que representa. No es gratuito que el filme se desgaje en una dualidad relacionada al universo del anime y especialmente en este subgénero. Ello vuelve sobre el isotópico tema de la luz y lo oscuro que permea toda la cinta. Como un anclaje mayor a esta idea del Demonio asociado a la figura de Bárbara, aparece su identificación clara con la serie *Puella Magi Madoka Magica*. Las conexiones entre Homura Akemi y la joven española aúnan la presencia del tema de la renuncia, lo primitivo, y cierta fragilidad engañosa que culmina en el desate de lo siniestro. La serie nipona posee esos giros inesperados que tienden a dimensionar lo demoníaco y sobre todo a traslucir la verdadera esencia de todo aquello que en apariencia era lumínico o positivo, desde la mascota hasta el propio carácter de la protagonista.

Bárbara bebe al creer que Alfredo la ha abandonado. La botella está etiquetada Sailor Moon como guiño a la serie que sirve como contrapartida. Con dicha bebida se traga las píldoras, pero le entran náuseas y termina vomitando por la ventana del

---

<sup>101</sup> Heredera de George Bataille y Sigmund Freud, Bárbara es también un personaje construido desde la poética freudiana de lo ominoso y el desate de las pulsiones instintivas psicoanalíticas, pero este acercamiento de lo femenino ligado a lo siniestro desde el Psicoanálisis excede el enfoque de nuestra investigación. Enfrentarse al dueto de El Bien y El Mal presente durante el filme desde estas posturas otorga nuevas luces tanto al personaje femenino como a la deconstrucción filmica en su totalidad. Sin embargo, no podemos dejar de apuntar lo interesante de esta mirada en el desmontaje de la protagonista donde lo femenino familiar tranquilizador freudiano da paso a lo femenino siniestro. Baste para ello la escena de presentación que antecede al segundo apartado estructural del filme donde Bárbara, en un acto familiar, rodeada de amigos del esposo, carga al pequeño bebé de estos. El personaje de Laura, la madre, polariza lo femenino tranquilizador al tiempo que potencia lo femenino siniestro depositado en el personaje de Bárbara. La gestualidad de esta última, su desquiciada risa, que pasa de la sutileza a la carcajada, y sobre todo sus palabras, sentencian quien es ella y lo que vendrá: “Es que no puedo dejar de pensar en la cara que pondría si lanzase al bebé por la ventana”. Acto seguido entra el cartel de *Demonio*.



apartamento, vómito que caerá encima de Luis y servirá como elemento de unión de las vidas de estos dos seres segregados (uno económicamente, el otro psíquicamente). Es ingenioso el juego creado: ella, una *Magical Girl* tenebrosa, una *puella magi*, reniega de la dulcificada y clásica *Magical Girl Sailor Moon*. A modo de declaración de intenciones, el acto de beber y arrojar la bebida junto a las pastillas, posiciona a Bárbara dentro de un inquietante y peligroso juego del que ella misma no podrá escapar. Aparece el tema del sacrificio, tan importante en la serie y tan caro en el filme: ambos comparten el anhelo de un deseo, la concesión del mismo y el pago, a través de la inmolación, por su obtención.<sup>102</sup>



Fig. 33. La bebida para olvidar quien es y a quien juega ser: una sailor senshi que adormila su verdadera versión desajustada y cruel de la justiciera, que termina aflorando. Los planos detalles son empleados en el filme para remarcar los juegos intertextuales (la botella de *Sailor Moon*, el lagarto que custodia la habitación de la mansión, el buscador en Internet RAMPO!, los costes del vestido y el cetro, el diario de Alicia, etc.).

### **Sévèrine, *belle de nuit*, invisible de día**

Los referentes más inmediatos de Carlos Vermut provienen del universo oriental, muchos de ellos fuera del cine, sin embargo el director ha confesado su respeto por tres

<sup>102</sup> Precisamente en el DVD que presenta a la cinta, en su portada aparece un *slogan* contundente: “Ten cuidado con lo que deseas” que sirve de anclaje a la imagen del corazón desestructurado en 4 fragmentos y una pieza de *puzzle*, donde cada partición la ocupa uno de los protagonistas. Cada uno es un sujeto anhelante, y en la búsqueda de ese deseo se imbrican las vidas de esos comunes humanos en un círculo endemoniado. De algún modo todos participan de esa red de sacrificio, expiación y tortura presentes en *Puella Magic Madoka Magica* y el propio término de *Magical Girl*.

Como parte de los extras que acompañan al DVD *Magical Girl*, aparece *¿Qué es una Magical Girl?*, una entrevista a los protagonistas y al director donde se indaga por este concepto. Luis Bermejo, quien asume el personaje de Luis, intentando desmontar y justificar a su personaje, culmina aseverando de modo jocoso, pero sin desterrar la credibilidad, que él también puede ser una *Magical Girl*, de modo que él logra tener poderes mágicos (chantaje) para poder lograr cambiar el rumbo de las cosas (salvar a su hija mediante el anhelo de poseer el traje de su serie preferida). Así, dignifica a su personaje, lo defiende no como un simple chantajista, sino ante todo un hombre desesperado por sus circunstancias económicas y familiares, ambas al límite (desempleo y su hija enferma de cáncer).

Ver: VERMUT, C., *Magical Girl*, Largometraje, Ficción, 122 min + 44 min extras, España-Francia, Aquí y Allá Films, 2014.

directores españoles: Saura, Almodóvar y especialmente Buñuel. Con éste último comparte una visión de España donde las bondades ceden ante una representación más incisiva, en la que la vieja tierra se corporeiza en los nuevos problemas y donde el erotismo, la represión y la rabia social dan fe de buena parte de la esencia de una comunidad nacional donde el sujeto se debate constantemente entre sus anhelos ocultos y las interrogantes de lo real que nunca logra comprender del todo y por ende no le satisfacen. La clara relación con *Belle de jour* (*Bella de día*, 1967), es reconocida por Vermut al tiempo que se hace bastante notoria en todo el metraje. La fría y ambigua Bárbara, una burguesa madrileña que solo vive de ver la tele, especialmente los *realities*, mantenida por su marido, en un imponente apartamento minimalista, trasmuta en Sévèrine, la hermosa y gélida aristócrata francesa de sexualidad reprimida que encuentra en los placeres de un burdel el modo de completar su verdadera identidad sexual y desatar sus tendencias sadomasoquistas. La relación entre el personaje femenino de Buñuel y el de Vermut es muchísimo más compleja y rica, pero excede estas páginas. Solo apuntar que Sévèrine es apodada Bella de día en el burdel por su única disponibilidad en ese horario. Tres son las condiciones que impone Bárbara a Ada a la hora de solicitar el trabajo: sin penetración, la obtención del dinero en esa misma semana y que solo sea en la mañana pues es cuando único Alfredo (médico igual que el esposo de la protagonista buñueliana) está fuera de casa.<sup>103</sup>

Muchos son los puntos de contacto, pero más que una simulación de una nueva *Belle de jour*, estamos ante una conjunción y reescritura de las temáticas que obsesionaron al director aragonés, incluido el tratamiento de lo real mediante lo imaginario e inquietante, exhibiendo un universo que subyace más allá de las apariencias sin dejar de ser verosímil como parte de la aplastante cotidianeidad. Al mismo tiempo, aunque el referente más explícito sea la cinta francesa, Bárbara asume en determinados momentos el rol de Tristana, personaje contrastante con el de Sévèrine. La aparente fragilidad y dulzura de Tristana, que acaba siendo motivo de deseo irresuelto y turbio de Don Lope, es tal vez esa falsa chica grande, casi siempre representada en picado, de mirada traviesa, cuasi huérfana, y en otros momentos quieta y taciturna, cuando está siempre junto a Alfredo, quien asume el rol de esposo-médico y a veces del nuevo Don Lope, rol que se disputa con Damián: “Yo soy tu padre o tu marido, y hago de uno u otro según me convenga” al decir del anhelante personaje masculino buñueliano.<sup>104</sup> Es meritorio destacar que Tristana también se emparenta con

<sup>103</sup> La expresión *belle de nuit*, hace referencia a la figura de la prostituta desde la corrección política. Tanto la novela de la que parte el filme de Buñuel (Joseph Kessel, 1928), como el propio relato cinematográfico del aragonés, y posteriormente del director madrileño, respetan y se aprovechan de estos procesos lúdicos de enmascaramiento. *Belle de jour* juega también con el nombre de una planta delicada que necesita del sol para su funcionamiento, especialmente en el proceso de floración, pues sus flores abren de día y se cierran de noche. Sévèrine y Bárbara, como *el convulvolus tricolor*, son dos hermosas flores azuladas, pero también comparten con esta el hecho de que sea una planta trepadora.

<sup>104</sup> Otra referencia importante a Buñuel la elige de *Viridiana* (1961), mediante el sueño de Alicia con un toro. Alicia despierta en el hospital y le comunica al padre, a modo de premonición, que ha soñado con un enorme toro negro y le pregunta si ya se marchó. La figura del toro posee una presencia significativa en el relato fílmico, siempre desde lo simbólico. Tres son sus momentos claves: el sueño de Alicia, el rol de la tauromaquia y su defensa dentro del discurso de Oliver Zoco a Bárbara, y el acto ritualista de Damián al

Alicia en su falsa inocencia, a partir de que las tres poseen ese punto perverso tan decisivo en el conflicto del relato. Pero si *Belle de jour* no cede a lo descriptivo, *Magical girl* da un paso mucho más allá en la reconfiguración del placer y el tácito discurso que lo emparenta con las reglas de una sociedad en crisis, anómica. Negocia el acceso a esas otras realidades mentales y físicas desde la omisión. Hay sadomasoquismo, sadismo, fetichismo, voyerismo, necrofilia, etc. en la casa donde Sévèrine acude a satisfacer sus ansias perdidas, como mismo se intuye que esté presente en esa mansión que acoge a la chica marcada, pero a diferencia del filme francés, el español deja todo a la libre conjetura, cual contenido de la caja china del cliente asiático de Sévèrine, y con ello da un paso mayor a la seducción y perversión mental. Vermut elige evidenciar una España disruptiva desde el tambaleo de la moral y las costumbres burguesas, como antaño lo hiciese “su maestro”, y para ello no solo opta por la aburguesada Bárbara sino a su clientela selecta, Oliver Zoco, quien goza de un status que le permite construir su propio templo de placer bajo nuevas reglas.

### **Dorothy y el Mago en la puerta de Oz**

Yo quisiera  
ser el espantapájaros sin seso  
para no pensar tanto, o bien el hombre  
de lata, para no sentir los golpes  
del corazón en mi sufrido pecho.  
Pero soy un león, un león cobarde (...)  
(Raúl Hernández Novás, *Rey ayer*)

Uno de los momentos esenciales del filme en cuanto a la demostración de nuestra hipótesis es precisamente el encuentro de Bárbara con el cliente exclusivo que Ada le ha conseguido para la obtención del dinero que pide Luis: Oliver Zoco. Resuelto en dos escenas, correspondientes a la obtención de los 7 mil euros y los 20 mil posteriores, es un acto sacrificial *in crescendo* y la explicitación simbólica de una España que se aleja, o alterna, con la de los barrios populares, las clases obreras, la filosofía de vida presentista, pero igualmente cruda y real. Toda la escena está formulada a partir del coqueteo con el cuento y el filme *El Mago de Oz* como ya habíamos apuntado con anterioridad, por lo que lo intertextual vuelve a aparecer para repensar a España desde otros derroteros.

Es esencial apuntar cómo el relato norteamericano devino metáfora de la Gran Depresión estadounidense. De modo elíptico, la narración de 1900 crea una lectura paralela de épocas de crisis mediante una decodificación alternativa de la historia, plagada de referencias económicas y políticas. La interpretación económica, osada y propicia, funge como engarce idóneo a la reescritura del material español, este menos

---

vestirse para asesinar cual torero momentos antes de enfrentarse a la bestia. De ellos, es el segundo el más decisivo en su trascendencia conceptual como parte del trazado de una identidad española que funde pasado y presente, cordura e irracionalidad.

críptico, donde la aspiración y lo monetario rigen el discurso, y que hoy tienen una vigencia inquietante. Estados Unidos acababa de pasar por una enorme depresión económica que dejaría una huella importante y una alerta ciudadana. Cada personaje se relacionaba con una clase social o un sector de la población. De este modo el espantapájaros representa al agricultor, el hombre de hojalata al obrero industrial, Dorothy a al espíritu colectivo americano, y el león cobarde y el Mago estaban asociados a figuras de la palestra pública. El león al político demócrata William Jennings Bryan, aspirante tres veces a la presidencia norteamericana, que apoyaba la campaña de la plata, pues vio en el bimetalismo una posible solución económica para la circulación monetaria en el país frente a la hegemonía del oro. Las zapatillas de la protagonista, de plata en el cuento (de rubí en el filme), están directamente relacionadas con ello, así como el camino de las losas amarillas. El Mago, representaba a las figuras presidenciales que habían desfilado por el país, implicadas con el destino nacional, y también la debacle. Igualmente se ha manifestado la construcción de alegorías sobre el populismo en la narración infantil, especialmente a partir de la figura del espantapájaros debido a que junto al obrero industrial, el trabajador de la agricultura era el sector más afectado, y el Partido Popular lo tomó como bandera de defensa y representación de un cambio en el país.<sup>105</sup>

Todos los personajes vermutianos están mediados por el deseo como motor impulsor, al igual que los, en apariencia, idílicos personajes del cuento infantil (volver a casa, el coraje, un cerebro, un corazón). Comparten el deseo y van en pos de alcanzarlo. Incluso, en la cinta de *Vermut*, Alicia tiene más de uno, pero de los tres deseos que recoge el diario solo el segundo puede cumplirse, pese a la tragedia que desencadena. Y es que a diferencia del texto con el coquetea, aquí el anhelo de cada uno se torna destructor.

El hombre que permite el paso a Bárbara hacia las habitaciones donde algo aberrante sucede a cambio de la suma solicitada se llama Oliver Zoco (OZ), una de las contraseñas de acceso a dicho espacio inquietante es Hojalata, y las zapatillas rojo purpurina de Dorothy son el único señuelo erótico de la elegante sobriedad del vestuario elegido por Bárbara para tal encuentro, un camión austero, cual ropa talar de Santa Bárbara. Como poderoso demonio, en su capacidad psicópata de transformación camaleónica, Bárbara asumirá igualmente el rol de Dorothy. No es que abandone una identidad para asumir otra, sino que las funde, como piezas de un juego de mesa en constante cambio y movimiento hasta encontrar la exacta, aunque es este un juego siempre irresuelto.

---

<sup>105</sup> Otros colectivos y generaciones han desentrañado y adoptado el relato literario, y sobre todo el filmico, desde diferentes posturas: los *baby boomers* y su experiencia con las drogas más allá del arcoíris, o el colectivo gay con la legitimación de personajes marginados, y no solo con la icónica figura de Dorothy-Judy Garland. Pero la lectura económica es a la que nos acoplamos.

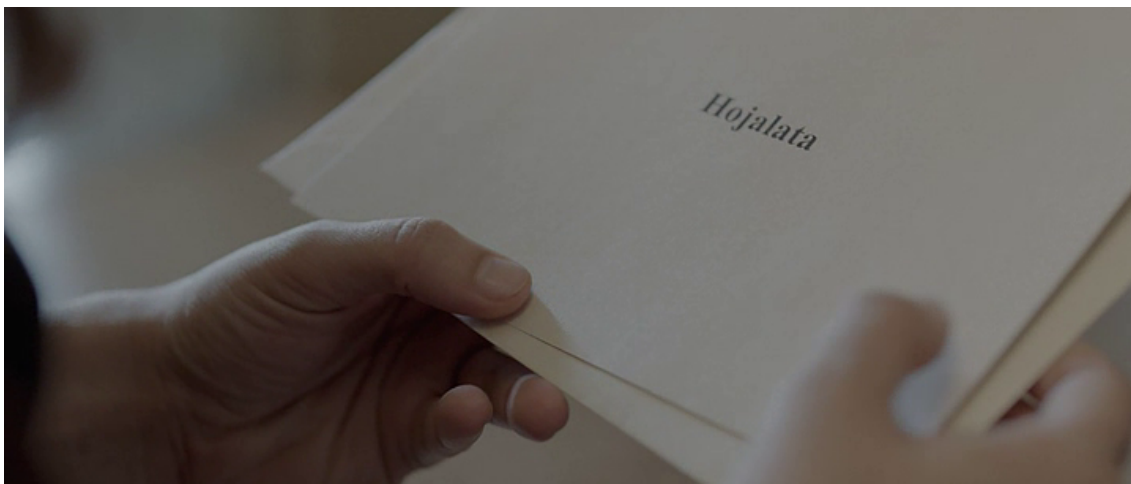


Fig. 34. En *El Mago de Oz*, el hombre de hojalata anhelaba un corazón, por lo que la dualidad calidez-frialdad del material y el sentimiento vuelven a ser visibles de modo metafórico. Esta vez potenciando la gelidez como requisito soterrado indispensable a la hora de entrar al espacio signado para el placer, al tiempo que alude a la personalidad de Bárbara y de Oliver.



Fig. 35. La nueva Dorothy madrileña porta las zapatillas rojas de la de Kansas en el filme antológico del que bebe, otra vez hacia el reino de Oz.

Pero no solo Bárbara representa la figura psicopática, sino que Oliver deviene en su paradigma más explícito, asumiendo el rol del Mago todopoderoso en su mundo de Oz. Es la otra cara del Demonio, especie de incubo, es otra figura morbosamente desequilibrada. También mutilado física y espiritualmente, accede y goza de placeres donde los límites se descerrajan, como quien desea extraer el alma del cuerpo o viceversa, despegándolos. Oliver representa la muerte o parte de una vida que se codea todo el tiempo con ella. Exprime el inconsciente y las fuerzas desconocidas. Zoco representa a la clase alta económica y de toma de decisiones (simbolizado aquí con el pleno dominio de la situación dentro de la sala inaccesible) y al conocimiento: en él está depositado un lúcido concepto de España, y el porqué de su sino y su mal. Como bienvenida, Oliver le explica a Bárbara qué quieren y qué se le ofrece a los clientes a partir de qué es el país, por lo que hasta el placer, en apariencia tan propio solo de nuestra individualidad, está vinculado indisolublemente a quienes somos como sujetos sociales y donde vivimos.

ÓLIVER. —¿Te gustan las corridas de toros?

BÁRBARA. —No mucho, la verdad.

ÓLIVER. —Me alegra escuchar eso, a mí tampoco me gustan demasiado. Pero es curioso que sea concretamente España el país en el que la tauromaquia es más popular. Y digo que es curioso porque no deja de ser la perfecta metáfora de lo que somos los seres humanos en general, y los españoles en particular. ¿Sabes por qué España es un país en eterno conflicto? Porque no tenemos claro si somos un país racional o emocional. Los países nórdicos, por ejemplo, son países cerebrales. Sin embargo, los árabes o los latinos han aceptado su lado pasional sin complejo ni culpa. Ellos, unos y otros, tienen claro qué parte predomina. Los españoles estamos en una balanza que está suspendida justo en la mitad. Así somos los españoles, como las corridas de toros. ¿Y qué son las corridas de toros? La representación de la lucha entre el instinto y la técnica. Entre la emoción y la razón.

Oliver sonríe a Bárbara

ÓLIVER. —Tenemos que aceptar nuestros instintos y aprender a lidiar con ellos como si fuesen un toro para que no nos destruyan. Eso es exactamente lo que nosotros ofrecemos a nuestros clientes.

Como si fuese un acertijo develado, a partir de la figura del toro, uno de los iconos por excelencia de España, se accede a un desmontaje preciso entre razón e irracionalidad donde se retrata a un país abocado a una balanza desequilibrada como los propios sujetos que la pueblan. Ese enfrentamiento perenne entre la vida y la muerte —lo que buscan los clientes, lo que ofrece Bárbara dentro y fuera de esas puertas—, entre el deber y el querer, siempre mediados por el poder. España como una gran plaza taurina, como un enorme espectáculo, aclamado y vilipendiado, que cual corrida de toros comienza a deslegitimarse dentro de sus propios pobladores. Es importante contextualizar la metáfora de la tauromaquia con el proceso actual que atraviesa parte del país donde el arte taurino se encuentra en una situación de lucha entre su permanencia y su eliminación dentro de la nueva sociedad española. Por ende, aparece el enfrentamiento de la tradición con la modernidad, en la que la nación no logra acatar

ni desterrar ninguno de los dos preceptos y se tambalea desasegado entre ellos. La dualidad vuelve a borbotear como manera de explicar el momento contemporáneo y la propia historia y comportamiento nacional, pero desde el desbalance se accede a la posición triádica, a la dislocación, donde lo ternario subyace, esa tercera posición que complejiza el enfrentamiento del animal con el hombre, la cordura con lo primitivo. En este constante enfrentamiento de las fuerzas sociales a las fuerzas naturales ¿acaso España se nos presenta como un toro vencido, moribundo, lejos de la bravía imagen que se exporta? ¿Es el torero o el animal que pugna y lucha hasta la muerte? ¿Es el acto de conjunción irreparable donde mente y cuerpo se funden en el ruedo en clara simbiosis entre latinos y nórdicos? Se juzga al país en comparación con otras culturas y geografías, cuando dentro de la propia zona geográfica existen esas divergencias a partir de disímiles identidades, unas más pasionales, asociadas al Sur, otras más cerebrales o frías, asociadas al Norte. Un mito que refleja en blanco y negro la pluralidad de comportamientos y decisiones dentro de un mismo territorio, pero que logra dar fe de cuan diferentes somos incluso dentro de un mismo espacio. Zoco asevera que España no acepta su rol, pero ¿cuál es este en esencia, si se diluye cada vez que se intenta edificar cual geografía fragmentada que no logra recomponerse si piensa que la dualidad es el camino y no asume ese tercer excluido? A fin de cuentas, el hombre frente al toro descende a su lado más primitivo por lo que es ante todo un enfrentamiento entre dos animales que luchan por sobrevivir.

La toponimia adquiere un rol esencial mediante la metáfora con Oz, un mundo que convive con el País de las Maravillas más popular y absurdo, pero alejado de él. Dos Españas, dos países en uno, la nula univocidad nacional, la complejidad identitaria por zonas y credos. De la casa más humilde como la de Damián o la tradicional de Luis se pasa a la de Bárbara y la de Ada donde la prostitución e intercambio de parejas adelantan el inquietante hábitat posterior donde jamás se ve una señal de lo que allí sucede. La vivienda del placer es un espacio más rebuscado y siniestro, donde el Oz español deviene tierra esmeralda de olivos y pasiones prohibidas. Esa aridez amarilla que caracteriza los parajes naturales de las afueras de Madrid y de parte de Castilla se antojan baldosas de asfalto y tierra por las que transita Bárbara-Dorothy en el Mercedes de alquiler. Bárbara queda a merced de lo que le depare el destino, dígame el Mago mutilado en su oscuro *mundo*. Bien hubiese podido ser otro nombre más castizo o español que Oliver pero aparece un doble juego con los olivos, un símbolo patrio tan reconocible como el toro, y de gran valía monetaria, que custodia esa mansión a modo de cortijo andaluz.<sup>106</sup>

Dentro del cuadro poco sucede, resuelto en grandes planos que alternan con planos medios de los dos participantes del acto. Si todo el filme, como ya enunciamos

---

<sup>106</sup> Dicho hábitat es importante como espacio encubridor de una tipología de existencia dedicada al goce del cuerpo y a su domesticación ilimitada, sin embargo, acá nos interesa destacar ante todo la simbiosis que se da entre espacio, poder adquisitivo y poder cognoscitivo, donde el saber adquiere connotaciones de subversión de las reglas establecidas por la sociedad al tiempo que vehicula una elucubración de qué es la nación en un concepto incitador.

en varias ocasiones, trabaja con el fuera de campo y la elipsis, en un acto iterativo de omisión y sustitución, en estas dos escenas se deposita la mayor carga interpretativa y de completitud por parte del espectador. Ambas soluciones cinematográficas apuntalan el misterio, al erotismo turbador mediante una escritura filmica que rehúye de lo visible y especialmente lo espectacular. El cuerpo, su goce y desmiembre suceden a espaldas del receptor, lejos de la lente, por lo que hay un desplazamiento en aras del esfuerzo y desamarre del receptor concebido como explícito *voyeur*.<sup>107</sup> Carlos Vermut confiesa: “Por un lado la elipsis me permite ser claro al contar la historia y por otro lado dejar que el espectador construya emocionalmente la película”. No vemos el acto, sino su preludeo y la coda final, dígame parte del calamitoso cuerpo de la esclava permisiva. Lo lanza fuera, y desde el espacio reservado a su imaginación arma un nuevo *puzzle*. El carácter fragmentario, de micro elemento dentro de un todo mayor con el que se rastrea y desentraña la historia sirve tanto para caracterizar a los personajes como para la edificación del propio relato que los enmarca. Nada está totalmente expuesto, solo apuntalado. Vermut edifica una escena donde las relaciones de poder erótico sexuales desencadenan otros significados contextuales vinculados a lo patrio, algo que hace extensivo a toda la película. He ahí la esencia real de tal entrega.

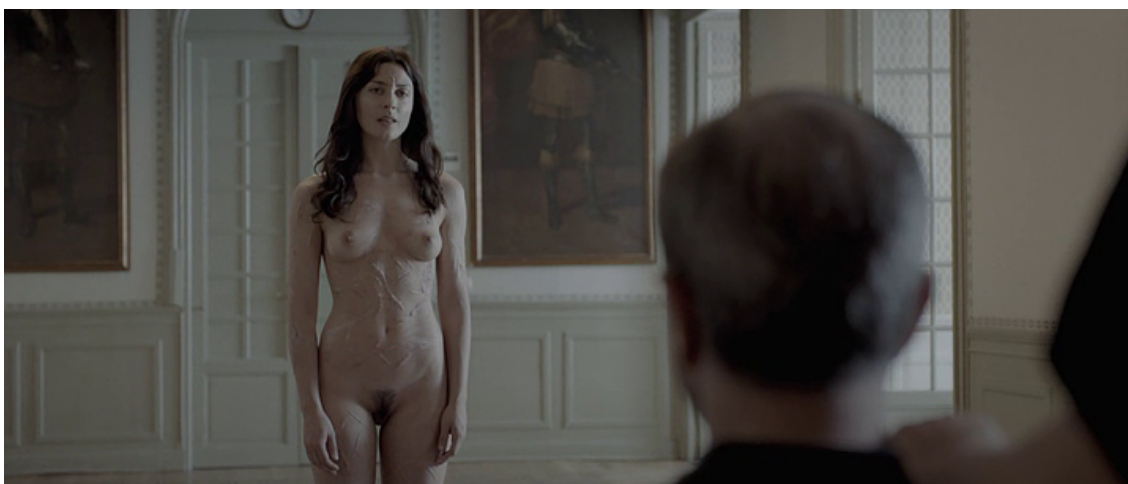


Fig. 36. El Mago hace desnudar a la bárbara Dorothy, quien exhibe su cuerpo inundado de viejas heridas. Un cuerpo lacerado como el país que le describe Oliver. Al entrar en Oz, la joven deberá probar su frialdad, su juicio cerebral, su obligatorio coraje, características que le describe su interlocutor, adosándolas a una nación que se debate entre el deseo y el deber, entre el poder y el querer, y que desde mediados del 2007 ha ido alejándose del camino de las losas amarillas.

### **La antropomorfización de la Patria. En el territorio de la perversión**

Se da una antropomorfización de España. Las alegorías femeninas en la visualización de la nación poseen una larga tradición y con mayor especificidad las personificaciones nacionales. Usadas para exaltar las características de un país, estas imágenes están ancladas a un discurso de exaltación y pertenencia nacionalista. Sin

<sup>107</sup> MONTERO, S., “La niña de fuego”, *Dirigido por*, XII, 2014: <https://eltrasterodesara.wordpress.com/2014/12/01/la-nina-de-fuego/>, (fecha de consulta: 26-XII-2016).



embargo, acá la imagen del territorio español corporeizada en Bárbara, una joven mujer demonio, viene a socavar o invertir esa tradición. Nuevamente la subversión en el discurso para dialogar con la realidad imperante. La representación de un imaginario nacional desde el sujeto femenino, equipara a esta mujer con la patria, anclada a la España de hoy, sustantivando y corporeizando el complejo entramado territorial de comportamientos con la psiquis de este perverso sujeto. La alegoría de mujer como libertad y como nación adquiere en *Magical Girl* una doble provocación. No es esta la mujer que abandera la Segunda República con la balanza de la Justicia, con la fuerza del león y los símbolos del programa del nuevo gobierno democrático. Sin olivo ni trigo, dígame sin la bonanza agrícola, sin yunque ni rueda dentada, dígame el progreso industrial, sin libro ni globo terráqueo ni escuadra, dígame sin avance de conocimientos y sabiduría, mucho ha cambiado la mujer-patria.



Fig. 37. Una de las iconografías más conocidas de la República Española. Junto a ella, la portada de la antológica y ya desaparecida revista cubana *Carteles* dedicada a la misma.<sup>108</sup> La comparación entre ambas imágenes posibilita que se complementen. La primera, rodeada de sus atributos representativos está diseñada con una exuberancia gráfica compositiva y simbólica, que contrasta con la ligereza de la otra que apunta a la idea de libertad, al centrarse en el acto de despojarse y emanciparse de los emblemas del Viejo Régimen.

Vermut escoge otros símbolos, otros instrumentos representativos del aquí y ahora nacional: una herida frontal, un rompecabezas inconcluso, un lagarto negro. Y para ello vuelve a apelar al minimalismo objetual, a la frialdad y sobre todo a dejar abierta la puerta al misterio inconcluso de qué es la España de hoy en manos de esa fémica. Solo son tres las pistas: una mujer marcada, una pieza de *puzzle* y un secreto en la mano. No más.

<sup>108</sup> *Carteles*, Vol. 17, 8, IV, 1931.

¿Y acaso, soterradamente, no se habla también de la España pacata, de mojigatas, la del pecado, la de la carne prohibida, la del placer oculto, morboso, “anti natural”? ¿La nación que desde el precepto católico reniega de la carne y lo mundanal?, volviendo a Buñuel y su clarividencia en el desentrañamiento de singularidades propias que han acompañado a la nación profunda, a la que bajo los preceptos de la lograda Modernidad tardía esconde aún su esencia terrosa, ancestral. Es esta también la Mujer Libertad, la libertad retorcida de la mente y el cuerpo, pero igualmente emancipada, que se enfrenta a sus placeres, a sus errores y asume sus consecuencias por encima de todo y todos. Que busca el dinero por sí misma, sabiendo lo que vendrá, oliendo el destape de antiguas emociones y dolores. Su antigua amante y jefa Ada se lo reconoce al preguntarle por qué busca dinero si no lo necesita ya que su esposo posee un capital más que suficiente debido a su profesión, a lo que Bárbara responde “No puedo pedirselo a él, es algo personal. Necesito solucionarlo yo sola”. Le compete a ella buscarlo por vías propias: “Buena chica”, le contesta Ada. Por lo tanto, desde lo alegórico, Bárbara se construye desde una doble articulación: el símbolo de lo siniestro —desate de la carne y la destrucción— y como imagen de la España en crisis y por extensión de una nación que hoy se debate entre la quietud, la desestabilización, el fracaso y las ansias de cambio.

Bárbara se suma al conjunto de figuras femeninas que sirvieron para repensar la nación, pero esta vez subordinada a una época tan mutilada como ella. Representa, desde su desajuste, a un país afligido, lo que Jáuregui Balenciaga corrobora de modo contundente: “por supuesto que Bárbara es una España enferma”.<sup>109</sup> En este sentido también apuntala la visión masculina de dichas construcciones femeninas relacionadas a un territorio nacional, lo que refuerza la patologización y desajuste en la representación alegórica que edifica el filme.

Pero esa maternidad que dibujan, que proyectan, es una maternidad fálica, masculinizada, que el hombre ha proyectado sobre lo que es femenino; pero su representación es patológica porque no está el padre, está solamente el niño y la madre. La unidad madre e hijo es una unidad que se vive desde el infante, es decir, es el niño el que ve que la teta y yo somos uno mismo. Ese niño crecido, que es el psicópata, sigue viendo eso, y niega que la madre pueda tener un padre o alguien más a quien atender. Por tanto, la patria proyectada sobre una mujer es una patologización de la propia mujer, sin tener acceso a la verdadera esencia. Es decir, la patria me pertenece, es mía, mi madre es mía; no es una percepción externa de mi madre, y yo, y mi padre, y la comunidad. No. Es una percepción posesiva, patológica y perversa de lo debería ser una patria, cuando en realidad la tierra no nos pertenece.<sup>110</sup>

De este modo, la imagen de la mujer como alegoría de la patria en *Magical Girl* remarca la imagen distorsionada, perversa, de lo que es la posesión, haciéndose eco de

<sup>109</sup> VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl...*, op. cit., p. 19.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

una lectura psicoanalítica entre el territorio, el individuo que la habita y la relación de poder entre ambos, que entronca directamente con los equívocos de autoridad y dominio, que en buena medida han contribuido a esta situación crítica. “La tierra no te pertenece. La omnipotencia infantil se expresa en: la tierra me pertenece. Lo real y lo que sería sano: nosotros pertenecemos a la tierra, de pertenecer. Y, por tanto, ley, función paterna real, no podemos apropiárnosla. Eso sería lo natural. Por tanto, ni soy española ni soy nada”.<sup>111</sup>

La tesis fílmica y el andamiaje conceptual con el que está armada, contrastan con las voces nacionalistas y con la idea de una tierra pomposa, adinerada, honorable y epopéyica en el pasado. Una vez que rallamos su piel, como le hace Oliver Zoco a Bárbara, ofrece una esencia más desnivelada. Una España del presente marcada, mutilada, doliente, perversa, que termina en estado crítico, eso sí, salvable, al menos de sus heridas físicas; de la mente es menor la certeza.

## 4.5. CARNE

### Damián y el fuego de su niña

El deseo de la carne y los peligros que comporta caracterizan a Damián, ex profesor de Matemáticas y ex presidiario —nunca sabremos porqué, ¿acaso por pederastia no consumada?— que pierde toda racionalidad, subyugado y aterrado por la presencia femenina que desde los 12 años lo desconcierta y domina. Lujuria que lo hace esclavo del crimen pasional y la pérdida de libertad y paz propias. Porta —como Luis y Bárbara— ese halo de fragilidad y poder que les suministra el riesgo y la experiencia cercana a la muerte. Un trio de crueldad y sumisión, inmersos en una cíclica historia de sobornos, en el que los roles, en un inicio muy definidos, se irán modificando hasta retorcer las fronteras entre víctima y victimario, para demostrar que en la comprensión del ser humano, la complejidad desdibuja esos pares duales.

Pero es también este anciano otra cara que representa la a sociedad herida, aquella que ya no es la que dejó atrás tras su encierro de 10 años. ¿Qué une o relaciona a Damián y a Luis? En el plano más evidente un mismo objeto de deseo, la misma mujer (en el caso de Damián un objeto de deseo sexual, en el caso de Luis un objeto para conseguir una finalidad mayor), pero también la visión desilusionada de la cultura a la que pertenecen. En la escena del asesinato se encuentran Damián y Luis en un bar tras haber perseguido el primero al segundo desde su casa. Salen afuera a fumar un cigarrillo y a intentar charlar, conversación provocada por Damián a la que Luis no le apetece mucho pero que culmina cediendo como acto de cortesía.

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*



Fig. 38. La cámara estática los posiciona como dos conocidos, unidos por la complacencia del bar, la charla y un cigarrillo (clásico del *noir*); crea un efímero espacio de complicidad e igualdad de condiciones.

Es en la plática donde se exteriorizan los lazos mayores que los unen, de real empatía, y que como espectadores ya sabemos: pertenencia a la misma clase social, a la misma profesión aunque de diferentes asignaturas, docentes desencantados con el sistema educativo y los planes de enseñanza, hartos de que el gobierno dirija los recursos hacia otras “necesidades” de segundo orden. Aparece la crítica social a un elemento de total actualidad como el desempleo y la crisis del sistema educativo español, “Está la cosa horrible con la educación. Horrible.”, le dice Damián a Luis. Al mismo tiempo, se discursa sobre un aspecto relacionado directamente con el concepto popular de nación: el fútbol como elemento identitario que se prioriza y ensalza en detrimento de otros rasgos nacionales que no apelan ni a la evasión ni a lo espectacular y que en tiempos de crisis, más allá de la pertenencia popular y su valor social en las clases subalternas, conviene ensalzar y sobredimensionar. “Eso es pecado capital en este país” le contesta Damián a la respuesta de Luis de que no le gusta mucho dicho deporte para de modo inmediato contarle: “A mí me gusta verlo, suelo ver los partidos de la selección, pero no soy de ningún equipo. Me gusta el deporte, pero no el negocio este del fútbol”. Y bajo la aparente insignificancia de seguir el curso de la charla Luis interpela: “Pocas cosas quedan ya que no sean un negocio, la verdad”. El chantaje, la venganza, el fútbol, la tramitación social, hasta los valores más intrínsecos con los que sustentaba el individuo en sociedad, quedan imbricados en esta pequeña oración con toda la carga que para ambos porta. “Yo me acuerdo de cuando daba clases hace años, que estuve entrenando al equipo de fútbol sala del colegio. Una tontería, pero bueno, se lo pasaban bien que era lo importante. Ahora sólo quieren ser famosos y tener una novia modelo. Lo de ser deportistas es lo de menos”. Es importante destacar como se construye esa visión desencantada del deporte, los tiempos que corren y con especificidad el territorio patrio desde la construcción de ambas masculinidades, cómo son dos españoles que no les une en un bar la pasión futbolística, rompiendo de este modo un estereotipo que relaciona directamente dicho deporte como un elemento sustancial en la consolidación de la nacionalidad española contemporánea y un punto de unión y solidaridad entre sus habitantes, sobre todo masculinos.

Sin embargo, toda esa racionalidad que le permite juzgar y separar lo verdaderamente poderoso de lo baldío como lazo de unión de un país, se resquebraja

momentos después al descubrir que la relación entre Bárbara y Luis ha sido también carnal. Su lógica explota y la escena culmina en un acto desproporcionado, casi psicopático, no solo del asesinato del amante chantajista sino el de todos los testigos, incluida Alicia, quien es asesinada vestida de *Magical Girl*, en clara alusión al triunfo de las fuerzas del Mal. 2 y 2 han dejado de ser 4.

Altamente significativa es la escena que precede a este encuentro. Damián se prepara para el enfrentamiento. Es el torero y su ritual, propio de los momentos previos a la salida a la arena taurina, deja entrever el peso del pasado y la tradición y el despliegue de la técnica de la que hablaba Zoco y en ello pesa el tema musical elegido. Como parte del protocolo Vermut inocula *La niña de fuego*, en la voz de Manolo Caracol. La canción gravita en todo el metraje (aparece por vez primera en la auto mutilación de Bárbara, en la radio del viejo profesor mientras intenta armar el *puzzle* y ahora como colofón en todo el andamiaje correspondiente a la venganza de Bárbara mediante Damián). Si bien es cierto que es este el tema que caracteriza a Bárbara, lo absorbe su obsesivo vengador como su seña de identidad, unificándolos en una relación insobornable. Es ella su eterna niña fogosa, quemante, que lo lleva hacia el precipicio de lo irracional.<sup>112</sup> Damián ha pasado de ser el torero a ser el toro herido y mutilado. La copla andaluza adquiere connotaciones eróticas al tiempo que discursa sobre esa identidad arraigada musical española, donde lo flamenco aflora y contrasta con la cordura del profesor que ha abandonado su caparazón matemático y se acicala cual bailar de una zambra.<sup>113</sup>

Pero es igualmente significativo el valor de la copla en esta lectura contextual. Si bien es cierto que ha devenido imagen de la España profunda y ancestral, rescatado en la actualidad, su éxito está asociado igualmente a un periodo de represión y carencias, donde la abundancia radicaba en la proliferación musical de las folclóricas y de temas evasivos que poco discursaban del momento. Los éxitos de esta tipología del cancionero llegaban a través de la radio, lo único que escucha Damián a diferencia de Bárbara que solo ve la televisión en busca de sujetos más lacerados que ella. Por tanto es una alusión al pasado, a la vuelta de una recuperación imposible; la certeza de que tras éxitos constantes (musicales, sexuales, profesionales), se llega a un aperturismo de otra índole donde convergen éxitos nuevos del exterior como la propia música americana o nipona. *Song of Black Lizard*, escrita por Akihiro Miwa, a través de la revisión norteamericana de la agrupación *Pink Martini*, es el ejemplo idóneo que la cinta emplea para dar paso a

---

<sup>112</sup> La relación de Lewis Carroll y Alicia Liddell que aparece de varios modos en el filme, acá adquiere connotaciones extraliterarias. La relación incestuosa, nunca probada del todo, entre el autor y la niña, el deseo del escritor en particular por retratarla, estar cerca de ella, necesitarla en clara actitud pedófila, como la pequeña que más quería de entre las restantes, tiene un paralelismo notable en la relación que se intuye entre Damián y Bárbara, esa niña que lo posee.

<sup>113</sup> Bajo el nombre de zambra se conoce en la música andaluza a dos géneros distintos, el primero perteneciente al ritual de los gitanos de Granada, el segundo, a un estilo teatral creado por Manolo Caracol para sus espectáculos, con el que pretendía recrear el ambiente moruno de las cuevas del Sacromonte, explotando así el ambiente exótico que tanto gustó al público español de los años 50. Ver ORTIZ, M., *Palos flamencos*, (12-III-2010): <http://www.flamencoviejo.com/zambra.html>, (fecha de consulta: 27-XII-2016).

esa fusión donde ambos temas caracterizan a la joven psicópata. Ella será ante todo ese lagarto negro, —con esta interpretación cierra el filme— esa ladrona que intenta desarmar a todo y todos a su paso, pero para él será siempre esa niña ardiente. Es Vermut y el receptor quienes la funden en un único sujeto donde las capas provienen de universos en apariencia disímiles pero que comparten más denominadores comunes que lo que a simple vista parece, una tradición y un país que no está tan distante del Lejano Oriente.

### Un juego de mesa macabro y fracturado

El preámbulo a *Carne* deja entrever el elemento esencial por el que se rige todo el filme: el *puzzle*. La psicóloga regala a Damián una caja de este juego de mesa como despedida hacia la libertad del preso, una pasión que le ayuda a estructurar su vida y comportamiento. Damián encarna al rompecabezas, a la necesidad de un orden interno que implosiona debido a la joven demoníaca. Damián está todo el tiempo temiendo la presencia de Bárbara al salir de la cárcel, lucha contra su deseo y subyugación hacia ella. El exterior le agrade porque en él está ella, su cuerpo y su poder, y sabe que puede lograr nuevamente el desate de su cordura pese a la no posesión. Por eso en su casa, tras salir de prisión, lo monta de forma inmediata y ante el paisaje cuasi preciso y terminado, irrumpe la ausencia de una sola pieza. Desesperado la busca por todo el salón de manera baldía. Vermut, en esos saltos temporales propios del filme donde edifica un cronotopo complejo y circular, ha puesto un acertijo a los pies de Luis y del espectador. Es Luis quien caminando por la ciudad encuentra en el suelo una pieza de *puzzle*; es el espectador quien une ambas escenas en su mente finalizando el acto de armar el regalo.

La imagen del *puzzle* deviene *leitmotiv* tanto estructural como simbólico a lo largo de todo el metraje. Lo inacabado, la complejidad y la necesidad de resolución de un misterio, están anclados visualmente por el rompecabezas que Damián intenta armar baldíamente sobre la mesa. Un regalo envenenado que le posibilita el autocontrol. Un juego del que nunca se sabe la imagen a componer; tal vez un paisaje idílico donde evadirse de lo que se vive y se sufre; ahí está el riesgo y el morbo, el vacío a completar que nos propone lúdicamente el realizador iterativamente. Es este uno de los *MacGuffins* trampa que intencionalmente se encuentran en varias ocasiones.<sup>114</sup> Sin embargo, una única pieza, del centro de la composición, rompe la perfección y la quietud. La concentración, la paciencia, la lógica, de poco le sirven ante la amorfa existencia. Aquello que le sobresalta volverá a visitarle, y el pasado se abrirá cual zanja que nunca estuvo bien sellada —y ello es válido para todo el mosaico— dándole cabida al anhelo de lo prohibido. El antiguo profesor de matemáticas, creyente fiel del orden y

<sup>114</sup> Vermut confiesa que es una estrategia intencional la de articular su filme a base de pequeños vacíos, intrigas o elementos irresueltos que terminan de armarse en la mente del espectador. Por ello se opta por no enseñar la habitación donde Bárbara y Oliver Zoco consuman el pacto de entrega sexual, ni lo que hay en la mano de la Bárbara niña que tanto desestabilizó a su profesor ni lo que esconden las manos de Damián una vez resuelto el deseo de su ex alumna. Todos fungen a modo de caja china ante la curiosidad del receptor fílmico.

la explicación lógica, comprueba que  $2 + 2$  siempre es 4, pero que dicha certeza comporta también la invariante sintaxis del deseo.

El icónico juego de aparejar una imagen por piezas personifica la filosofía central de la cinta y encarna el triángulo protagonista: la dicotomía, casi nunca balanceada, entre lo racional y lo pasional. Lo cerebral y el sentimiento enfrentados, sin total capacidad para subsistir juntos. Las energías naturales, los impulsos primitivos, contra las fuerzas sociales, intelectuales. El toro frente al humano, en un todo indivisible de lucha entre la vida y la muerte, entre el instinto y la técnica. El deseo contrapuesto al deber, y con ello la posesión y el sacrificio como monotemas. Todos los sujetos centrales de la película, incluidos los secundarios, están condicionados por su sensibilidad desajustada, su desesperación, por el miedo, y por una cierta debilidad moral. Es quizás el personaje del esposo/doctor el más estable en apariencia, pero el hecho de estar casado con una ex paciente demuestra esa tentación hacia lo disruptivo, que puede llegar a lo infausto. Y ello queda evidenciado en un símbolo en apariencias trivial: un simple juego de mesa donde si todas las partes no fluyen, ha sido en vano el esfuerzo. El filme, desde esta estructura movable, intenta representar los más íntimos pensamientos de los personajes para llegar al fondo de sus concepciones del mundo y en ellas tiene cabida sus propias opiniones y respuestas ante esta España fracturada. Las estructuras de la sociedad presente se escurren sobre arenas movedizas, como mismos los trozos del rompecabezas y sus protagonistas, especie de símiles de estos oscuros e inestables tiempos.

#### 4.6. La España de la crisis como *puzzle* inconcluso y multicultural: la sociedad inacabada



Fig. 39. La pieza extraviada que jamás permitirá terminar a Damián su juego se antoja metáfora del mundo, que lo desaloja nuevamente de la ansiada paz, siempre bajo la vigilia perenne de un mal, ya sea en forma de mujer, de rompecabezas o de sociedad.

*Magical Girl* mapea una época y una identidad a la “inversa” a partir del empleo de la intertextualidad como método para conjugar rasgos occidentales y nacionales

típicos con elementos de la cultura oriental. De este modo, Occidente y Oriente concomitan armónicamente engendrando una nueva proposición de la España de hoy, marcada por el pluralismo cultural, emotivo, donde el individuo se reconoce y construye su identidad particular y nacional desde señas hasta ahora ajenas al entramado clásico de la representación del país representado y donde el discurso nacionalista se ve aminorado por una propuesta de inclusión y mixtura propia de estos tiempos. No es que Vermut y el filme en cuestión, se reconozcan más en procesos artísticos y sociales extranjeros; es que en la promiscuidad y el concepto de territorio global es que tiene cabida hablar de la España del siglo XXI.

El país que erige Vermut parte de la convergencia de un cine altamente intertextual, que se codea con la tradición nipona, con la cultura popular occidental y oriental, y con cierta élite cinematográfica y literaria de ambos continentes. En esa amalgama, logra promover un nuevo concepto de la esencia o sustancia española contemporánea. Para ello se auxilia de un manejo transparente de la intertextualidad, siempre empleando el homenaje como tipología citatoria al tiempo que lo socava para adherirle nuevas significaciones. Incluso podríamos decir que *Magical Girl* es un ejemplo claro de texto intermedial en la construcción de su discurso interno así como en la edificación de una plural visión de la España de hoy, alejada que mira con igual comodidad y sed tanto lo propio como lo ajeno. El manga, el videojuego, el anime, el universo *otaku*, dialogan con el folclore musical español, con la cinematografía de Luis Buñuel, incluso la almodovariana, y con los problemas cruciales del *españolito* de a pie de hoy.

En esta idea perversamente lúdica de seguir los puntos de enlace en aras del reconocimiento de una figura final, o bien a modo de cubo de Rugby, el filme le exige al receptor una participación activa y culta. Completar la historia no solo de manera racional, sino desde la implicación emotiva. Igualmente, no solo debe saber experimentar con las partes, trastocándolas y viendo todas las posibles variantes, sino también debe poseer un saber plural y transnacional, como la propia película. En la posible resolución del enigma, intervienen una enorme mezcla multicultural que alude a Occidente y Oriente —enfaticando en la iterativa referencia a Japón y a España y lo español— desde un diálogo armonioso entre la alta y la baja cultura, entre lo clásico y lo popular, lo moderno y lo tradicional, construyendo un gran pastiche literario, plástico, musical, cinematográfico y, en definitiva, sentimental.

*Magical girl* conecta con imaginarios más globales, sin dejar atrás lo particular en un abrumador y radial trabajo intertextual. La intertextualidad que se establece con Oriente, está supeditada al atrayente influjo de la civilización nipona, su estilización, y la mítica relación entre belleza y violencia. La literatura de Edogawa Rampo y Yukio Mishima, con las que comparte, en el caso de la primera, el regusto por lo misterioso, el terror y lo perverso, extrapolando lo *noir* al contexto propio del país del sol naciente; y con la segunda la relaciones de poder mediante el acatamiento desmedido, la culpa y la



perturbación obsesiva.<sup>115</sup> Pero sobre todo Vermut explicita su seducción hacia el manga y el anime, desde sus versiones más *light* hasta aquellas más enrevesadas desde el punto de vista psicológico y narrativo,<sup>116</sup> con especial énfasis en el estilo *Magical Girl*, (*mahō shōjo*). Alicia y Bárbara son chicas con poderes especiales; una anhela poseer el cetro para combatir lo maligno, su leucemia, la otra ejerce una magia hipnótica hacia cuantos le rodean.<sup>117</sup>

Dentro de los préstamos de la literatura occidental como García Lorca, Camilo José Cela, Fiódor Dostoyevski, están los cuentos clásicos, donde destacan las referencias a *Las aventuras de Alicia en el país de las Maravillas* (Lewis Carroll, 1865) y *El maravilloso mago de Oz* (Lyman Frank Baum, 1900). Las alusiones a la cultura española, con especial regodeo en la popular, conforman un muestreo singular de la identidad histórica, patriótica y más que nada emotiva del terruño propio. La crítica a la economía, la política y los valores sociales fungen como ilustración de la actual crisis nacional y trasfondo del escenario en que se mueven los personajes. El paro, la desatendida educación escolar, la desplazada vocación profesional, el desaliento generacional, se entrelazan con temas enraizados en la tradición tales como el fútbol, los toros, la valía real o no de la monarquía aun imperante. Interpela a la sociedad, pero rehúye de este tipo de conflictos, solo los verbaliza (tanto en boca de los dos maestros venidos a menos, como de la aguzada Alicia), los resuelve en falso, quizás porque la intención de Carlos Vermut no sea resolutive sino a modo de muestrario, dejando entrever todo el tiempo una realidad inoperante y discontinua. De este modo, estamos en presencia de una intertextualidad que se desgaja al mismo tiempo en figuras como la hipertextualidad o metatextualidad, y en la que opera una disolución del sujeto inserto en una pluralidad de otros textos y de códigos infinitos.

Por una parte enreda al sujeto en las palabras, normas, y verdades previamente dadas, y por otra, le ofrece la posibilidad de la desviación, del juego distanciador del aprovechamiento de la rivalidad entre sistemas y puntos de vista divergentes y de la *différance* (Jacque Derrida) como un diferir y diferenciar que nunca cesa, que difiere una y otra vez la autoridad del origen y de una verdad última.<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Es fundamental la conexión del tondo del lagarto negro que custodia la entrada a la puerta prohibida en la mansión de Oliver Zoco con el relato criminal de Edogawa Rampo *El lagarto negro*, al tiempo que la versión fílmica posterior, en 1968, de Kinji Fukasaku, protagonizada por la actriz travesti Akihiro Miwa, pareja de Mishima, quien acá fungía como coguionista. Delicioso es el guiño al maestro de la literatura detectivesca moderna nipona, en esa especie de buscador, a lo Google, con el nombre de Rampo en el que Luis indaga sobre el vestido y cetro de *Magical Girl Yukiko* y su coste. Como ingeniosa es también la referencia a *Sailor Moon* en la etiqueta de la bebida alcohólica que toma Bárbara por desesperación la cual ya hemos desmontado.

<sup>116</sup> Destacan el manga de terror *Warau kyūketsuki* (*La sonrisa del vampiro*, de Suehiro Maruo, 1998-2004), *Naruto* (de Masashi Kishimoto, 1999-2014) y *Aku no Hana* (*Las flores del mal*, de Shūzō Oshimi, 2009-2014), así como los anime *Mahō Shōjo Madoka Magica* (*Puella Magi Madoka Magica*, Akiyuki Shinbo, 2011) y *Aku no Hana* (*Las flores del mal*, de Shūzō Oshimi, 2009-2014).

<sup>117</sup> Es clave en estos préstamos y confluencias la profesión de Carlos Vermut, no solo como director, guionista y productor de cine, sino también como historietista e ilustrador, marcado fuertemente por una sensibilidad oriental.

<sup>118</sup> PFISTER, M., "Concepciones de la intertextualidad", en Navarro, D., (comp.), *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Criterios, 2004, pp. 25-49, espec. p. 39.

*Magical Girl* juega con el *puzzle*, el mismo que construye Vermut para cavilar sobre España como un universo abierto y mezclado con otros mundos, y al mismo tiempo cerrado sobre sí mismo y sus traumas, atrapado en una crisis donde al sujeto solo le queda bien luchar contra su destino; el nihilismo; o la pérdida de la fe, y la muerte. El rompecabezas que concibe el filme no solo opera a nivel de la historia, el modo más evidente de representar estas problemáticas, sino que la imagen fílmica se apodera de dicho discurso y vehicula la tesis sobre la crisis de los individuos ante la mala operatividad del país. La cinta, armándose y descomponiéndose perennemente, deja abierta la puerta, incompleto el juego. Con ella, el director parece susurrar al espectador aquello que nunca pone en boca de sus personajes: una nación disfuncional pare seres desajustados en plena crisis, y donde la identidad se reformula, concebida como extrañeza, más cuando se ha perdido todo.

Pero no todo es alegoría, símbolo o símiles en el reflejo de la España popular actual. Vermut socava el propio concepto de lo real y vuelve a poner en signos de interrogación el clasicismo con el que edificamos lo cotidiano.

Pero aun teniendo un título que hace referencia a la magia, la película está muy anclada en la realidad, el verdadero elemento de extrañeza está en que todo es muy real, aunque la mente de los personajes pueda sugerirnos lo contrario. La verdadera magia de la película está en el exceso de realidad, y en cómo podemos sorprendernos al comprobar que la realidad pueda ser tan ajena. Lo que pasa es que estamos habituados a ver la realidad reflejada en pantalla a través de unos códigos muy concretos y cuando nos alejamos de ellos surge la extrañeza.<sup>119</sup>

Vermut provoca una suerte de parto, y pacto, en cuanto erige una nueva imagen de la España de hoy, conjugada con pasado y presente nacional, pero sobre todo en armonía y clara mezcla ya no solo con lo europeo u occidental, sino con lo universal en clara tendencia a lo oriental. Un filme español y transnacional. ¿Es esta una alegoría de la España actual, y quizás de la patria toda? ¿Es esta la España del presente discursando sobre la España del futuro?, una España disruptiva, como los sujetos que la pueblan, mezclada, llena de referentes extrañamente ajenos. Desde este proceso intertextual explosivo, evidentiísimo, que agrade al espectador en tanto deja ver de modo inmediato la mayoría de sus fuentes, no habrá una intención de borrar esa idea afianzada en el imaginario español de los nacionalismos y la efervescencia de lo propio. Vermut va más allá de vislumbrar desde la sombra, a media luz, cual un grabado de Goya, esa nación semi esperpéntica y cruel, que regresa en forma de crisis de su época, una especie de eterno retorno o lagarto que se muerde la cola encerrado dentro de su propio cuerpo.

---

<sup>119</sup> DE FRUTOS, J., “Carlos Vermut: ‘Magical Girl es un exceso...’”, *op. cit.*



Fig. 40. No es gratuito que el lagarto, representado como figura circular en la imagen, esté encerrado en un tondo. Esa circularidad marca la idea de encierro, pero también la de retorno, y juega con el par perfección-racionalidad propia de la idea del círculo como figura perfecta renacentista apolínea y, a la vez, el par perversión-irracionalidad propia de lo animalístico y dionisiaco. Tampoco es gratuito que el propio filme sea circular en una suerte de tesis perenne entre lo perfecto e imperfecto de la condición humana y del territorio que se habita.

España como un *puzzle* abierto, inconcluso donde ese carácter inacabado da rienda suelta a completarlo desde la pluralidad; tal vez la pieza ausente nunca se encuentre y si falta no está dentro de la España misma, sino quizás en Japón, en un concepto de época y nación que en vez de cerrar y dar por terminado el juego de mesa, lo expande, a libre elección. ¿Polémica aseveración? Lo es, como mismo la propia cinta, llena de elipsis, vacíos a llenar, provocaciones a seguir.

Este momento actual que refleja el filme está plagado de falsas expectativas y resultados de las pérdidas económicas, la desestabilidad política y la proliferación de males morales y pérdida de la fe. Es un periodo de canibalismo, de heridas, de desate de lo siniestro. Una manera de ver el mundo donde no se puede evitar ser cruel. Un momento y una sociedad que se condensan en una única imagen tan propositiva y terrorífica como la propia realidad: cual zanja abierta, en canal, por donde se escurre ya no la sangre de una extraña mujer, sino el desajuste y el dolor de todo un país que ha perdido su poder, su cetro de chica mágica, y sin él muere lentamente consumido por el fuego, en la voz de Manolo Caracol.

La niña de fuego  
te llama la gente  
y te están dejando  
que mueras de sed.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup>QUINTERO, A., DE LEÓN, R. y QUIROGA, R., *La niña de fuego*, Andalucía, 1944.



## CAPÍTULO V

---

### Análisis fílmico de *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)



Retoca lo real con lo real.

(Robert Bresson, *Notas al cinematógrafo*)

Creíamos estar en una especie de autopista hacia el paraíso y se frenó.

(Jaime Rosales)



## 5.1. Proemios

### Proemio real. Lejos del *blockbuster* español<sup>1</sup>

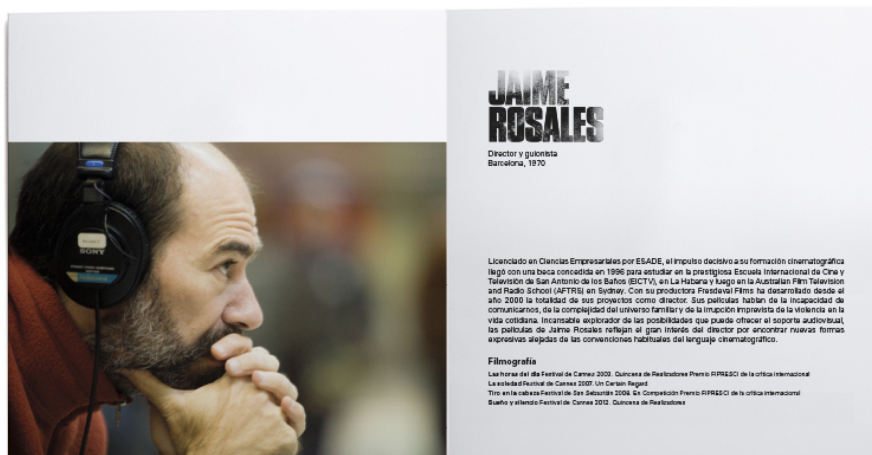


Fig. 1. Pressbook de *Hermosa juventud*, por el estudio de diseño Estrada Design. El plano hace alusión a uno de los elementos más isotópicos de toda su obra: el fuera de campo. Lo hace a través de la mirada del celuloidista en pleno acto de filmación mientras visiona el rodaje.

Jaime Rosales es una voz certera y potente dentro del circuito fílmico contemporáneo, no solo circunscrito al del suelo propio, y uno de los autores más maduros dentro del panorama cinematográfico español del siglo XXI. En su punzante filmografía,<sup>2</sup> premiada dentro y fuera del espacio español, late la realidad en todo su carácter conflictivo y cambiante, centrada en intimistas dramas cotidianos del aquí y ahora. Su cine refleja al individuo escindido que protagoniza la crisis de la subjetividad moderna desde sus insatisfacciones más instintivas en comunidad, conjugada con las preocupaciones tangenciales de la sociedad presente, articulando una realidad de alta emotividad y laceración.<sup>3</sup> La violencia sostenida, la pérdida de la fe, la necesidad de

<sup>1</sup> *Blockbuster* es el término comúnmente empleado para definir un éxito de número de espectadores. Análogo a un modo de producción que implica un presupuesto alto, está más vinculado a la capacidad del filme de recaudar en un tiempo récord dicha inversión o una mayor en taquilla. El cine de Jaime Rosales se inserta en un tipo de producción alejada de esta tipología de cine, aunque no queda exenta de un cine más personal/autoral. En el lanzamiento de su ópera prima en el largometraje, Rosales confesaba: “no espero que *Las horas del día* sea un *blockbuster*, pero al menos confío en que será bien recibida”. CENDROS, T., “Jaime Rosales asegura que le interesa recrear la violencia porque le aterriza”, *El País*, (Barcelona, 06-VI-2003): [https://elpais.com/diario/2003/06/06/cine/1054850404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/06/cine/1054850404_850215.html), (fecha de consulta: 10-X-2017). Y ello lo ha vuelto a lograr con *Hermosa juventud*.

<sup>2</sup> Su filmografía consta de seis cortometrajes —dos de ellos con varios premios como parte de sus estudios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (EICTV)—, y seis largometrajes: *Las horas del día*, *La soledad*; *Tiro en la cabeza*; *Sueño y silencio* (2012), *Hermosa juventud* y *Petra* (2018).

<sup>3</sup> Dicha partición existencial encontró una explicitación formal en *La soledad*, donde el uso de la polivisión deviene constructo emotivo de sus personajes y problemáticas. En ella, el tema de la soledad, trabajado en toda su obra, adquiere un valor físico desde el quiebre en dos del cuadro fílmico. Ello hace que se complejice la comprensión de cómo el sujeto se siente desamparado ante sí mismo y su contexto. Creemos que la teoría del filósofo y teólogo español Olegario González de Cardedal es idónea para

cambio, el miedo a la vida y, al mismo tiempo, la necesidad de anclaje a ella, el desamor, la soledad, son rasgos que caracterizan su obra, portadora de una redefinición de qué somos en el espacio/tiempo que nos acoge y concretada en un obsesivo par dual: vida/muerte; satisfacción/insatisfacción.

Su estilo lacónico y taciturno es reconocible igualmente por una de las características más identificadoras: la fuerza de la forma como condicionante vital. Desde el trabajo visual, es uno de los cineastas más inquietantes e iconoclastas que legitima y prioriza las herramientas propias del discurso fílmico para edificar un mapa emotivo del individuo y su entorno, casi siempre presentados como elementos antagónicos o de poca armonía entre ambos, donde las fuerzas sociales terminan siempre venciendo a las fuerzas naturales y los anhelos individuales. La distancia focal; las constantes elipsis; el juego perenne entre el dentro y fuera de campo (tanto visual como aural); el empleo de la multiplicación de pantallas y de la polivisión (ya sea real o sugerida, como recurso expresivo/emotivo); y el mutante trabajo con los ejes y posicionamiento de la cámara, contribuyen a armar un texto fílmico que “ya es, antes de ser narrativo”.<sup>4</sup> En la obra de Jaime Rosales se da un reordenamiento de la mirada como parte indisoluble de la especificidad de su cine.<sup>5</sup>

*Hermosa juventud* (2014) se sustenta sobre dos propuestas que presiden su poética autoral: la reflexión sobre la vida y el estímulo al espectador a través de la forma. Su cine propone una realidad edificada de modo naturalista, al tiempo que la erige desde la exploración-exhibición de los mecanismos puramente cinematográficos, por lo que activa a la vez dispositivos de reconocimiento y distanciamiento en el espectador. No existe la apoyatura formal en aras del triunfo realista y academicista de la narración sino que queda latente la frase de Julio Medem en la búsqueda de un cine en el que “la forma se derrame con gozo en el contenido”.<sup>6</sup>

A la vez, Jaime Rosales construye un individuo carente que busca con asiduidad un modo de anclaje pero al que el deterioro de las relaciones con los otros, y sobre todo con su entorno, marcado por la sensación de vacío y de asfixia cotidianos, lo convierten en un sujeto en disyunción, dígame la imposibilidad de alcanzar su objeto de deseo.

---

explicar una partición triádica de la soledad en el individuo: la soledad, la soledumbre y la soledad. Para un acercamiento mayor a *La soledad* desde esta visión ver: VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible...*, op. cit.

<sup>4</sup> ALONSO GARCÍA, L., *Lenguaje del cine, praxis del filme...*, op. cit., p. 197.

<sup>5</sup> Caracterizar el cine de Jaime Rosales es indagar con obligatoriedad en los recursos fílmicos expresivos empleados. Es una iteración de primer orden en la conformación de su sello autoral. Por lo tanto, cuando se menciona la búsqueda de la especificidad autoral del director, apuntar que se da a partir de recursos visuales es casi una tautología.

<sup>6</sup> MEDEM, J., “A vueltas con un viejo debate”, *El Mundo*, (Madrid, 15-V-1993), citado en Heredero, C., y Santamaría, A., (eds.), *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Nuevo Milenio, 2002, p. 66.



## Concepción y concreción filmica. De la personal crisis creativa a la generalizada crisis española

Tras *Sueño y silencio* (2012), Rosales quedó bajo un desaliento existencial. De todos sus filmes es ese con el que más se identifica y donde en mayor medida están volcadas sus constantes y preocupaciones como individuo y como artista. Sin embargo, la crítica especializada y los festivales internacionales no le dieron la acogida esperada. La profunda cicatriz que ello dejó le sirvió para replantearse, después de un largo periodo de silencio, tanto el tema como el método de edificación filmica en su próxima obra. “Fue un punto final de algo, sentí que vivía un cierto ensimismamiento, iba cada vez a algo más personal. En esa película [*Sueño y silencio*] volqué mis obsesiones sobre la muerte, la religión, la trascendencia, con mis angustias”.<sup>7</sup> El autor necesitaba reconducir su carrera como cineasta y plantearse nuevas preguntas sobre su poética y capacidad como director.

En *Hermosa juventud* hay una motivación muy fuerte que tiene que ver con el contexto en el cual me encuentro: lo que pasa en mi país, la crisis, pero ¿qué crisis?, ¿comparada con qué? Si bien ese elemento contextual es muy importante, también hay otro elemento que para mí es más importante aún que es de dónde venía yo, qué película había hecho antes. Es imposible entender el porqué de *Hermosa juventud* sin entender qué es lo que ocurrió con *Sueño y Silencio*. (...) Es una película que yo no puedo entender sin explicar lo que fue *Sueño y Silencio*.<sup>8</sup>

También ha confesado que junto a la poca o desafortunada aceptación que tuvo entre la crítica e incluso el público amante de su filmografía, *Hermosa juventud* surgió como parte de una reacción ante el exceso de preparación de *Sueño y silencio*. Le era imperioso palpar algo más inmediato y ejecutarlo de un modo más ‘convencional’ que a lo que acostumbraba comúnmente: con actores, con mucha preparación, evitando en lo posible lo improvisado y lo subjetivo en extremo. Por ende, el giro supuestamente abismal sobre todo en cuanto a temática, aunque afecta también el tratamiento formal. Sin embargo, demostraremos que es más una sutura que un descocido estilístico en ambos aspectos. “Empecé a pensar en *Hermosa juventud* a principios del 2013”.<sup>9</sup> Lo primero que llama la atención es que se haya fijado en una generación mucho más joven que la suya y la haya amalgamado de modo decisivo en el aquí y ahora español. Incluso que la lección haya sido también clasista. Ya no la clase alta o la clase media a la que acostumbra representar, sino los jóvenes más preteridos y silenciados: los afectados por esta crisis actual. Ajeno a esa generación, y a esa clase obrera, es esta la primera vez que discursa sobre algo que le era desconocido, por lo que necesitó un arduo trabajo previo de indagación, de conversaciones con ellos, de muchas entrevistas, de recorrido

<sup>7</sup> BELINCHÓN, G., “Mi carrera llevaba una deriva hacia el cine de museos”, *El País*, (Madrid, 18-V-2014), p. 37.

<sup>8</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, op. cit., p. 1.

<sup>9</sup> ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual, retrato actual de la juventud”, *El Cultural*, Madrid, Unidad Editorial, 09-V-2014: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Retrato-de-la-juventud-actual-retrato-actual-de-la-juventud/34643>, (fecha de consulta: 10-VII-2017).

por parques y centros comerciales, de búsqueda de sus inquietudes y aspiraciones, de adquisición de su vocabulario (desde *flipar* o *guay* hasta otros más análogos a lo tecnológico como extensión del comportamiento y filosofía de vida), y de las verdaderas herramientas y posibilidades para concretarlas, y puntuando incisivamente, en qué medida la situación socioeconómica en la que se encontraban inmersos suponía un freno o una ayuda a dichos sueños.

Una vez empezaba a tener claro cómo era la vida de los jóvenes que viven en los barrios de una gran ciudad como Madrid, di con los personajes principales: Carlos y Natalia. Quería que la película contara una historia de pareja. No me gusta hablar de una historia de amor; prefiero hablar de una historia de pareja. En mi caso, una pareja de jóvenes de 25 años a los que les iba a ocurrir una serie de cosas, de vicisitudes, a partir de un mosaico de historias reales que me habían sido contadas. Así nació el guion de *Hermosa juventud*.<sup>10</sup>

La película se acopla a la tesis perseguida por sus guionistas (el tándem escritural Rosales-Rufas)<sup>11</sup> en las anteriores obras conjuntas. Tesis que funge a modo de *filosofía rosalesca* de qué es el cine y qué se quiere expresar con él, extensible a toda su filmografía: “Se trata de observar la realidad, cual “espejo”, mediante un prisma de visión diferente y personal que insufla novedad y tradición al mismo tiempo”.<sup>12</sup> Esta vez, desde la historia de una joven y su pareja, con sus limitaciones emocionales y disfunciones familiares, que intenta, pese a la adversidad, abrirse camino frente a los suyos y a la propia existencia, tan discontinua como ella misma, en medio de una fuerte crisis económica nacional que le afecta directamente, dejándola sin escapatoria.

*Hermosa juventud* imbrica de este modo un relato generacional con el intimismo típico de sus presupuestos narrativos. Atrapa, reflexiona y devuelve una imagen para nada distorsionada del acontecer actual del país, en uno de sus peores tiempos, en los que la crisis económica desata una mutación de valores a la que dichos personajes se ven expuestos perennemente. Aun así, la versión final del guion no fue inamovible: “El guion estaba escrito pero los actores luego decían lo que querían en cada nueva toma”,<sup>13</sup> pues lo lingüístico, deviene mecanismo para retratar con verosimilitud la jerga, las preocupaciones y faltas de los jóvenes españoles de hoy. No solo los protagonistas tuvieron dicha libertad, sino que escenas enteras, como la de la filmación de un video pornográfico con el productor español de cine X Torbe, se concretaron en la más absoluta autonomía lingüística y de acción para los tres. El no estar anclado a un férreo

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> De los seis largometrajes que conforman la filmografía de Rosales, cuatro han sido escrito a cuatro manos entre el guionista y dramaturgo Enric Rufas y el propio director. Estos son *Las horas del día*, *La soledad*, *Sueño y silencio* y *Hermosa juventud*. Es meritorio destacar que Rufas es el guionista de *La herida*, otra historia intimista de desamparo existencial femenino donde vuelve a aparecer iterativamente la disyunción del sujeto.

<sup>12</sup> ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de La Soledad*, Propiedad particular de Jaime Rosales, 2006, p. 1.

<sup>13</sup> ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual...”, *op. cit.*

guion convirtió a la escena en una de las de mayor credibilidad y fuerza dramática del metraje.

Se hace importante remarcar que dicha historia está igualmente expuesta desde la materialidad de la forma. Como en otros trabajos previos, desde ella se posibilita el acercamiento a la vida cotidiana del individuo y a sus más intrínsecos vericuetos.

Al inicio llamaron a la historia *Jirafas, rinocerontes e hipopótamos*. Tal llamativo título fue concebido bajo la idea de jugar con uno provisional lo suficientemente absurdo como para que no calara en la mente del equipo técnico hasta que apareciese el final. Por ello las seis versiones del guion y el tiempo de preproducción del filme responden a ese atípico nombre. Pero tenían claro que más tarde lo cambiarían por uno de dos palabras. Posteriormente fue sustituido por el de *Hermosa juventud*, menos lúdico, pero más contundente y explícito. Portador de una doliente ironía, se mueve en la ambivalencia o dicotomía entre una verdad absoluta y al mismo tiempo a medias si se sitúa en el contexto en el que se desarrolla la historia de estos jóvenes.

Si para el guion se auxilió de su “viejo” colaborador, para el rodaje y montaje tomó una decisión en consonancia con su relato. Ello responde a cuestiones vinculantes con la noción de retrato generacional y contextual del filme: la urgencia de trabajar con gente joven que entendiera y se sintiera cerca de las problemáticas abordadas en la película. “Si se trata de realizar un retrato sobre la juventud actual debía contar con jóvenes delante y detrás de la cámara”.<sup>14</sup> Nuevas generaciones de profesionales que no pasaban casi ninguno de la treintena, marcados tanto por las afinidades y maneras de relacionarse con quienes filmaban, como por la situación contextual y generacional por la que atraviesa España en particular y el mundo de manera global, sobre todo a partir de los cambios acaecidos por la crisis económica de mediados del 2007, y al mismo tiempo el fenómeno de la *Generación Y* o *Millennials*.

“La película ha sido como un exorcismo, he cambiado a todo el equipo, me he rodeado de gente joven. Y a través de ellos intento conectar con algo que me inquieta, la crisis, en un mundo que me es muy atractivo, el de los jóvenes.”<sup>15</sup> Ayudado por la joven productora ejecutiva Bárbara Diez, eligió un equipo técnico que respondiese a esas características con apenas experiencia profesional (para la mayor parte de ellos el filme a concretar significaba su estreno en el largometraje, o cuanto más su segunda incursión). Fiel a varios colaboradores, en un equipo poco movible, casi todos provenientes de la EICTV, Rosales apeló a nuevos rostros, muchos de ellos también provenientes de esta reputada escuela cubana, y que por vez primera trabajaban con el director, como es el caso de la directora de arte Victoria Paz. Otro rostro fresco es la

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> BELINCHÓN, G., “Mi carrera llevaba una deriva hacia el cine de museos...”, *op. cit.*

inclusión del joven director de fotografía Pau Esteve Birba, prescindiendo de su habitual Oscar Durán.<sup>16</sup>

Se ha dicho una y otra vez en la mayoría de las críticas al filme, incluso lo ha autoproclamado el propio director que *Hermosa juventud* es un filme atípico dentro de su filmografía: el más comprometido y al mismo tiempo el más accesible de todos en cuanto a la búsqueda de un público mayoritario a partir del uso de herramientas cinematográficas narrativamente más convencionales. Lo inusual en apariencia está dado por el carácter y la dosis de responsabilidad social aquí abordados, cuando su filmografía estaba poblada de dramas humanos donde lo central eran la propia soledad y disfuncionalidad del sujeto en detrimento del entorno agresor en el que estaba inserto. Problemáticas económicas, sociales y políticas quedaban exentas. De ahí ese aparente carácter inédito. Sin embargo la aseveración es imprecisa, diríamos más: equívoca. Sus anteriores obras aludían de una forma u otra a determinados aspectos problemáticos de la realidad que marcaban al país. Otra cosa es cómo visualiza Rosales la sociedad, desde qué elementos realistas, bajo qué recursos propios del lenguaje cinematográfico construye un discurso sociológico, y qué valor dramático adquiere esa visión dentro de la historia. Para entender mejor esta aseveración es importante tomarla nuevamente en relación con su anterior trabajo *Sueño y silencio*, quizás su obra más introspectiva, precisamente por estar ambas enmarcadas en el periodo que estamos estudiando (2007-2016). Dos películas que parecieran ser las más antagónicas dentro de su filmografía en cuanto a mapeo social. La primera es la más intimista de sus narraciones, la segunda la más involucrada con el periodo convulso en el que nos encontramos inmersos. Una distante del aquí y ahora; la otra hartamente comprometida.

*Hermosa juventud* se concretó en un momento en el que el director manejaba dos proyectos más que tenía en mente. Pese a ello, terminó decantándose por esta historia.

“Antes de decidirme por una nueva película, tengo que resolver tres ecuaciones. Primera: tener una historia, unos personajes, un principio, un final... Segunda: encontrar una forma filmica, cómo la voy a rodar, si cámara en mano, si blanco y negro o color. Y tercera: solucionar la parte económica, cuánto costará, dónde se verá, cómo se recuperará el dinero... En este caso, *Hermosa juventud* tenía resueltas las tres ecuaciones”.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Óscar Durán ha colaborado como fotógrafo en *Las horas del día*, *Tiro en la cabeza*, *La soledad y Sueño y silencio*, o sea, cuatro de seis producciones. Como mismo sucedía con Rufas en la ópera prima de Fernando Franco, en el caso de Birba su primer largometraje como fotógrafo es *Canibal*, otra historia de disfunciones que hemos equiparado a *Las horas del día*, a *La herida* y a *Magical Girl* desde el desate de determinadas patologías y quiebres o alteraciones psíquicas. Birba es también el director de fotografía de la serie *La peste* (2018) que forma parte de esa mirada enjuiciadora al pasado para desde ella dar cuenta del presente desde un discurso crítico y al mismo tiempo simbólico. Hay toda una generación que parece estar participando de las mismas inquietudes y reflexiones históricas.

<sup>17</sup> VALL, P., “Bofetadas de realidad”, *Fotogramas*, (Barcelona, 20-V-2014): <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Hermosa-juventud/Bofetadas-de-realidad>, (fecha de consulta: 10-X-2017).

### Producción, promoción y difusión filmica. *Yo quiero estar en las calles*

“El impulso definitivo del proyecto llegó de manos de mi productor José María Morales (Wanda Films), que me ha apoyado incondicionalmente desde los inicios y que se entusiasmó con esta película.”<sup>18</sup> El filme está producido por José María Morales (Wanda Vision, España), Les Productions Balthazar (Francia) y Fredesval Films (España), esta última creada por el propio director.<sup>19</sup> Y con la participación de TV3 y Canal Plus, adelantando los derechos de ventanas de exhibición televisiva.

El propio director solicitó un crédito al banco para pagar la realización del filme. Su productora ejecutiva Bárbara Díez Jiménez tuvo un peso sustancial en la concreción y acabado final de *Hermosa juventud*. “Esto se debe en parte a la productora Bárbara Díez, que me ha aconsejado durante todo el proceso y ha metido mano en el montaje (...). Hemos discutido mucho y creo que de esas peleas ha salido una película mejor.”<sup>20</sup>

Otra de las razones, de las más importantes, que coadyuvaron a apostar por *Hermosa juventud* responde a que el director no deseaba seguir haciendo una tipología de cine vinculado al paradigma de propuesta estética que exhibe y legitima el Museo, marcado por un aparente hermetismo discursivo y una recepción y espacios de exhibición más específicos y exclusivistas, lo que ha denominado “cine de museos”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual...”, *op. cit.*

<sup>19</sup> Operativa desde el 2000, Fredesval Films cuenta en su *currículum* con todas las películas de Jaime Rosales hasta la fecha y con el filme documental *Un instante en la vida ajena* (2004), de José Luis López-Linares, en donde Rosales participó como productor asociado. Es interesante destacar dicho material y la participación del Rosales debido a que, de un modo u otro, como director o esta vez desde la producción, el universo del cine como historia y su obsesión por construirla desde el lenguaje cinematográfico queda plasmado en este trabajo. El documental remite al Legado Klein a través de todo el metraje encontrado que filmó durante décadas la barcelonesa Madronita Andreu-Klein, erigiéndose en una de las primeras mujeres en interesarse por la cámara de cine y dejar una huella filmica en 16 mm mediante el seguimiento en imágenes de su familia. La intimidad, la validación de lo cinematográfico, la capacidad de construir un retrato de una época mediante micro historias, la familia como constante, son resortes isotópicos en la filmografía rosalesca que vuelven a aparecer acá. Por lo que se palpa y explica su interés por producir dicha obra ya que no deja de ser un material exento de sus constantes poéticas aunque esta vez lejos de la posición de director. Partiendo de ello, sería interesante emparentar a Jaime Rosales con la figura de David Puttman, considerado “productor creativo” y “productor-autor” tanto por sus criterios estéticos como por el abordaje de su profesión desde un estilo y una defensa del cine ajena a los clásicos engranajes. Esta comparación está dada no tanto por la responsabilidad social del cineasta que defendía Puttman, sino por su validación como autor “porque ejemplifica la influencia que, desde la producción, puede ejercerse sobre la factura formal y temática de un filme”. PARDO, A., “Historia y ficción en el cine de David Puttman”, *Historia contemporánea*, 22, 2001, pp. 117-149, espec. 117-118. Ver también: PARDO, A., “Cinema and Society in David Puttman”, *Communication & Society*, Vol. 11, 2, 1998, pp. 53-90; y PARDO, A., *David Puttman. Un productor creativo*, Madrid, Rialp, 1999.

<sup>20</sup> IGLESIAS, E., “Jaime Rosales: ‘Con la precariedad el dinero se convierte en un tema recurrente’”, *El Confidencial*, (Madrid, 18-V-2014):

[https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente\\_131876/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente_131876/), (fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>21</sup> La exhibición en otros espacios ajenos al visionado tradicional en la sala de cine es una estrategia común en otras películas españolas de autor. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España, el Centro Pompidou en Francia y el MoMA en Estados Unidos, son tres de los más importantes museos que acogen materiales y a autores reconocibles por su elaboración ajena a los clásicos modos de edificación cinematográfica. Recuérdese que varios de ellos además de la presentación del filme, construyen

“En realidad, para mí es como reiniciarme, como si fuera una primera película... aunque con experiencia acumulada. Mi carrera llevaba una deriva hacia el cine de museos y quería huir de eso. Por ejemplo, el Pompidou me ha pedido proyectar allí el estreno en Francia y he declinado la oferta. No lo veo.”<sup>22</sup>

Pese a que el cine de autor ha encontrado un espacio cómodo dentro de las salas museísticas, en las galerías y en espacios de visionado cinematográfico alternativos como teatros, conciertos de nuevo tipo o incluso pases especializados, y que en ellos ha encontrado este director una zona de aceptación y legitimación muy en sintonía con sus propuestas y su visión del cine, Rosales punza una y otra vez por desanclarse un tanto de este territorio exclusivista, sobre todo respecto a esta quinta película: “me acaban de hacer una retrospectiva en el Pompidou de París, pero yo no quiero estar en los museos. Yo quiero estar en las calles, en las salas de cine.”<sup>23</sup> Pero si bien rechazó la oferta del Pompidou, sí supo encontrar un modo de coquetear con dichos mercados elitistas en aras de demarcarse de un visionado minoritario que contribuyó en buena medida a legitimarlo y al mismo tiempo aposentarlo con mejores expectativas a la hora de su estreno en salas: Cannes.

### **Cannes se decanta y celebra la España de Rosales**

Como le ocurrió a Carlos Vermut con *Magical Girl*, el país galo ha acogido siempre la obra del director barcelonés. Muestra de ello no es solo el espacio museístico, sino sobre todo Cannes y su prestigioso Festival. Jaime Rosales es, después de Pedro Almodóvar, el director español contemporáneo que más veces ha estado optando por un lugar en el Festival de Cannes. Junto al cineasta manchego, el catalán es una de las caras más visibles del cine de autor actual fuera de España. El circuito de festivales más legitimadores, muchas de las veces ha acogido su obra casi como único ejemplo de lo que se gesta en los predios españoles. La película tuvo el honor de ser presentada en la sección *Un Certain Regard* de la 67 edición del Festival de Cannes, el segundo apartado en importancia del evento francés. Es de notar que ese año fue la única película española que logró insertarse en Cannes, un espacio ya cómodo para el realizador catalán.<sup>24</sup> Sin embargo, lo que sí fue llamativo fue que en reiterados titulares

---

instalaciones donde éste es una parte más del proceso creativo y del acabado final de la obra, ya sea con fragmentos de la película, su totalidad o incluso escenas no incluidas en el corte final. Muchos de estos directores lo eligen libremente como mejor opción, o a la par de los típicos canales de circulación, mientras que otros optan por ella como casi única alternativa de promoción y exhibición. Dentro de estos autores de *cine de museo* destacan Isaki Lacuesta, Albert Serra, el colectivo *Los Hijos* y casi toda la más joven generación del Novo Cinema Galego entre los que sobresalen Oliver Laxe, Eloy Enciso, Eloy Domínguez Serén y especialmente Lois Patiño. Es importante apuntar que dentro de estos otros espacios exhibitivos en los predios nacionales, junto al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) cada vez va tomando mayor fuerza en la promoción y legitimación del largometraje español.

<sup>22</sup> BELINCHÓN, G., “Mi carrera llevaba una deriva hacia el cine de museos...”, *op. cit.*

<sup>23</sup> VALL, P., “Bofetadas de realidad...”, *op. cit.*

<sup>24</sup> De seis largometrajes, cinco han sido acogidos por el festival. Su ópera prima *Las horas del día* fue seleccionada para la Quincena de Realizadores, certamen paralelo al Festival de Cannes, donde consiguió

la prensa expresara ser la única del certamen cuando en menor medida estuvieron presentes productoras y nombres nacionales. Su presencia le otorgó a Rosales una exacerbación del mito de autor, y, sobre todo, de autor “afrancesado”, arropado por un tipo de festival que ve en el director claras marcas de una obra a la altura de su categoría, pero sobre todo de su concepción del cine. Esta aceptación, incluso el alto aprecio hacia su filmografía, por parte del país galo, Rosales lo comparte con otros directores españoles, como Buñuel, Saura y Almodóvar, igualmente arropados por Cannes e incluso más allá de las fronteras de La Croisette, altamente legitimados por la crítica francesa.<sup>25</sup> De inmediato, la crítica nacional comenzó a especular sobre esta decisión de Cannes. Afirmaciones radicales o preguntas al propio director como “¿El cine español es tan malo que sólo merecía un representante en todo el festival de Cannes?”,<sup>26</sup> comenzaron a permear la prensa en los días previos y durante el festival. Cannes está considerado el padre de todos los festivales, especialmente aquellos que legitiman el cine de autor. Por ello, más allá del privilegio que supone, su participación en él se hacía estratégico y muy provechoso para su posterior recorrido en las salas de exhibición, en otras muestras, en la propia aceptación del público y en la compra del filme.<sup>27</sup>

En general, hay tres factores que juegan. A Cannes le gusta mucho un cine bastante radical y el cine español, en general, es más tradicional. Por otro lado las producciones de cine español se tornan más hacia el otoño porque cuando empieza el sol y el calor en España la gente ya no suele ir tanto al cine. Y luego hay un tercer factor que tiene que ver con las cosechas. Ha habido años buenos. Yo recuerdo un año en que hubo dos películas españolas en competición, una de Almodóvar y otra de Isabel Coixet, y una tercera de Amenábar fuera de competición. O sea, que hay años que hay cuatro películas como ahora hay mucho argentino pero nada mexicano. Hace dos años había mucho mexicano pero no había nada argentino. Va un poco por cosechas también.<sup>28</sup>

---

el premio FIPRESCI. *La soledad* —con la que obtuvo el Goya al mejor director—, participó en *Una cierta mirada*. Con *Sueño y silencio* volvió a la Quincena de Realizadores. *Hermosa juventud* supuso la cuarta vez que Cannes le abría los brazos al autor. Cierra este periplo *Petra*, nuevamente en la Quincena de Realizadores, compartiendo con la ópera prima *Lola y Carmen*, de Arantxa Echevarría, como los dos únicos títulos españoles presentes en 2018.

<sup>25</sup> “Habitual de Cannes e inquilino frecuente del Pompidou, Jaime Rosales, [es] el más francés de los cineastas españoles”. ABASCAL PEIRÓ, C., “Jaime Rosales estrena en París ‘Hermosa juventud’, filme que ‘ahuyenta a los políticos’”, *eldiario.es*, (París, 09-XII-2014):

[https://www.eldiario.es/cultura/Jaime-Rosales-Paris-Hermosa-Juventud\\_0\\_333167029.html](https://www.eldiario.es/cultura/Jaime-Rosales-Paris-Hermosa-Juventud_0_333167029.html),

(fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>26</sup> “Hablamos con Jaime Rosales de su estreno de *Hermosa juventud*”, *Noticine*, (s. f.):

<http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/20975-hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-qhermosa-juventudq.html>, (fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>27</sup> Considerado el número 1 de los certámenes clase A, en este se dan cita tanto los directores de los filmes participantes —en secciones como la Competencia Oficial, *Un Certain Regard* o la Quincena de Realizadores—, sino también profesionales del cine mundial que intentan buscar distribuidores y compradores para sus materiales.

<sup>28</sup> “Hablamos con Jaime Rosales de su estreno...”, *op. cit.*

Thierry Frémaux, el director general de Cannes, quien tampoco quedó exento de dicha polémica, definió la cinta de Rosales como “un retrato de “la bella y desafortunada juventud española” en tiempos de crisis.”<sup>29</sup> Su férrea defensa al material anclaba el porqué era la única representante en Cannes 2014, entre otros factores por el desinterés por parte de las instituciones cinematográficas españolas de una verdadera política de promoción fílmica nacional, sobre todo con el festival francés y otros certámenes europeos de primer orden. Recuérdese que incluso en el 2013 no hubo un solo representante patrio,<sup>30</sup> y que como parte de ese proceso de invisibilidad de ciertas poéticas y trabajos españoles aun hoy Venecia, Berlín pero sobre todo Cannes, siguen a la espera de propuestas frescas. “Es que no hay mejor manera que ir a un país a ver a los autores, sus vidas. Lo hago en Corea, Japón...y aquí nunca lo he hecho salvo con Pedro (Almodóvar, con Jaime Rosales, que ya son amigos o autores cercanos a Cannes, pero no hay nada escrito. Cannes es una página en blanco cada año”.<sup>31</sup>

Con el compromiso a costas de representar a España, Rosales no lo sintió como una responsabilidad “porque aquí cada palo aguanta su vela. De hecho siento la misma angustia que la primera vez. Pero hubiera preferido que Cannes contara con más películas españolas, para ofrecer un panorama más rico a la prensa internacional sobre una cinematografía concreta”.<sup>32</sup> En verdad, sí hubo más representaciones patrias, pero no con la supremacía y la visibilidad que *Hermosa juventud*.<sup>33</sup>

La plataforma sirvió para darle un reconocimiento a la película desde el punto de vista mercantil hartamente necesario; “de todas las que he hecho, es la que más fácilmente fue aceptada. A pesar de la competencia que tiene esta sección. Un gran alivio después de una experiencia tan difícil como ha sido rodarla. Afortunadamente, no sólo ha gustado al comité de Cannes, sino también a los exhibidores españoles. De todas mis películas, es la que más fácil se está vendiendo.”<sup>34</sup>

<sup>29</sup> AGENCIA EFE, “Jaime Rosales, el único cineasta español en Cannes con un retrato de juventud”, *Cadena Ser*, (Madrid, 17-IV-2014):

[http://cadenaser.com/ser/2014/04/17/cultura/1397690230\\_850215.html](http://cadenaser.com/ser/2014/04/17/cultura/1397690230_850215.html), (fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>30</sup> BELINCHÓN, G., “Mister Marshall no es bienvenido”, *El País*, (Madrid, 26-IV-2013):

[https://elpais.com/cultura/2013/04/25/actualidad/1366913911\\_180758.html](https://elpais.com/cultura/2013/04/25/actualidad/1366913911_180758.html),

(fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>31</sup> ZURRO, J., “Thierry Frémaux: ‘En Cannes no hay cine español porque no me invitan a verlas’”, *El español*, (Madrid, 25-IX-2017): [https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170925/249475326\\_0.html](https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170925/249475326_0.html), (fecha de consulta: 10-X-2017).

<sup>32</sup> IGLESIAS, E., “Jaime Rosales: ‘Con la precariedad el dinero se convierte...’”, *op. cit.*

<sup>33</sup> En la Sección Oficial a concurso estuvo la coproducción argentina-española *Relatos Salvajes* (2014) en la que participaba, junto a Kramer & Sigman Films (Argentina), El Deseo (España). De igual forma *Still The Water* (*Aguas Tranquilas*, 2014), producida por Sawada Masa y el productor y director español Luis Miñarro mediante su compañía Eddie Saeta. En cuanto al cortometraje, si bien es cierto que ninguno español compitió por la Palma de Oro y tampoco hubo representación final en la selección de Cinéfondation —que elige representaciones de las escuelas de cine de todos lares— el cortometraje *La Cañada de los Ingleses*, de Víctor Matellano, fue elegido para la sección Short Film Corner de Cannes.

<sup>34</sup> VALL, P., “Bofetadas de realidad...”, *op. cit.*



Al mismo tiempo, posibilitó mostrar una imagen de España cruda y real. Lejos del arremetimiento a la sociedad pacata y religiosa tanto almodovariana como buñueliana, cada poética autoral en su tono y estilo, *Hermosa juventud* exhibía en medio del glamour del certamen otro tipo de topografía social apegada a sus individuos desestructurados y frágiles dentro de una Europa fracturada en la que el país ibérico se retuerce la cola como un lagarto vermutiano al tiempo que exhibe su precariedad e ilusiones perdidas entre paredes descolchadas del extrarradio madrileño, tan desvencijadas como la propia existencia de los jóvenes que la pueblan.<sup>35</sup>

La distribución del filme ha sido un factor esencial. Tras su buen paso por Cannes, en lo que contribuyó aún más la Mención Especial en el apartado de los premios SIGNIS —que concede la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC) en conjunción con Unda (Asociación Católica Internacional para la Radio y la Televisión)—, la notoriedad en la prensa española ayudó también a las expectativas previamente creadas para su estreno. Estrenada el 30 de mayo de 2014, debutó con 25 copias en circulación en la taquilla, tuvo 25 mil euros de recaudación, lo que supone un promedio por sala de 1.090 euros. Es cierto que no es una cifra impactante pero si lo analizamos desde el punto de vista del cine de autor es un dato económico positivo. Su recaudación final en los cines estuvo alrededor de los 100 mil euros.

La cinta arrastraba consigo mucha expectación, no solo por su paso festivalero sino debido a pequeñas filtraciones propias del relato en las que aparecía Torbe. La dinámica periodística que se desató no solo legitimaba en demasía la presencia de Torbe sino que, sin un visionado previo, se mal hablaba de estilos a lo Lars von Trier y la preeminencia de un voyerismo en sintonía con la aparición del productor porno. Desmentidas y despejadas las incógnitas tras el primer pase para la crítica, aun así Rosales tenía claro desde el inicio que “(...) lo único que va a importar, una vez pasada toda la etapa de promoción, si se crea un debate social o en los medios y si se produce un boca-boca o no entre los espectadores. Esa es para mí la clave”.<sup>36</sup>

Nuevamente Cameo fue la encargada de la distribución del filme, tras haber promocionado toda la filmografía del director hasta el momento. Dicha plataforma ha contribuido a exacerbar la visión de autor que porta la figura de Rosales.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Se hace llamativo que en el certamen, dentro de la competición oficial, se encontraban filmes de marcado discurso sociológico, incluso político como *Timbuktu*, de Abderrahmane Sissako; *Jimmy's Hall*, de Ken Loach; *Leviatán (Leviathan)*, de Andrei Zvyagintsev, y *Dos días, una noche (Deux jours, une nuit)*, de Jean-Pierre y Luc Dardenne, uno de los más claros referentes autorales de Jaime Rosales para *Hermosa juventud* precisamente por el tratamiento del contexto y la implicación de este en el individuo como sujeto social sin desterrar la dosis de intimismo que trabajan los hermanos belgas, incluso más que la poética de Loach.

<sup>36</sup> “Hablamos con Jaime Rosales de su estreno...”, *op. cit.*

<sup>37</sup> Cameo es una empresa distribuidora de DVDs fundada en 2003. Entre sus socios se encuentran las productoras El Deseo, Wanda Visión y Tornasol Film, así como la distribuidora Golem, todas ellas significadas en la producción y distribución de cine de autor e independiente, nacional e internacional. En 2007 lanza el servicio de distribución *online* de películas Filmin, activo actualmente.

## Una imagen vale más que mil palabras, pero no que dos vocablos

Tanto el tráiler como el cartel también colaboraron en el proceso de identificación filmica en la búsqueda de un espectador más general. Si bien el título responde a la economía de recursos lingüísticos y contundencia descriptiva a la que el autor acostumbra (casi siempre dos vocablos que arman una frase), esta vez el póster y el adelanto filmico apelaban a una concreción más “narrativa”, más identificable con el gran público y menos artística y abstracta. “El póster, con Ingrid y Carlos a punto de besarse, es más comercial que los anteriores, pero esto no quiere decir que sea banal. Tiene calidad. Incluso el tráiler podría definirse como comercial: es una manera de atraer a más público, de salir del gueto.”<sup>38</sup>

Un análisis detallado de la influencia de la cartelería del cine de Rosales en la comprensión de su obra rebasa los objetivos de esta investigación. Sin embargo, como en el caso de Vermut, no deja de ser determinante la relación de la grafía con el material filmico a quien tributa y promociona. De este modo, demostraremos no solo la relación tan estrecha entre grafía y poética autoral, sino sobre todo cómo no es su película, ni su cartel, más comercial, y que en ambas late ese retrato triste y gris de la crisis aunque las dos imágenes (la estática y en movimiento) nos la ostente a todo color.

A diferencia de Carlos Vermut que los edifica él mismo, Jaime Rosales trabaja con diseñadores de prestigio en la confección del póster y el material de prensa. El cartel de la cinta, diseñado por Estrada Desing, nombre bajo el que se esconde el multipremiado Manuel Estrada, se aleja de la estética usual trabajada para casi todos sus filmes. Manuel Estrada y su equipo han intervenido en la confección de todos los anteriores *posters* correspondientes a su filmografía, así como de los *pressbook*. Fiel colaborador de Rosales, se vislumbra una línea de trabajo bien homogénea y reconocible, a tono no solo con la película sino con el *modus operandi* del cineasta. Por ende, podemos hablar de un traslado preciso y preciosista del movable y experimental universo filmico al hieratismo propio del cartel. Los seis carteles que han servido de imagen publicitaria a la filmografía rosalesca parten de un criterio compositivo fuertemente relacionado con el propio concepto inclusivo del cine como arte que defiende el director, que bebe de una visión plástica de la realidad. Cual extensión de las películas, podríamos aseverar que la grafía deviene prolongación del estilo autoral de Rosales. Aquí también la forma se trasmuta en mensaje. El lenguaje del collage toma preponderancia y desde su propia materialidad artística se erige en el modo idóneo de comunicar. Intelectual, polimorfa, minimalista, son las composiciones que dan fe del sustrato cinematográfico al que el receptor se enfrentará.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> VALL, P., “Bofetadas de realidad...”, *op. cit.*

<sup>39</sup> En este sistema creado a partir de la iteración de la técnica del collage se hace llamativo la importancia de la psiquis y la mirada frontal al espectador, como interpeándole. *Las horas del día* exhibe el rostro del protagonista no solo en varios detalles, sino con su cerebro a medio cerrar, insinuando el desajuste y la multiplicidad psicopática asesina hacia sus víctimas. En *Tiro en la cabeza*, cuyo protagonista es un etarra, el ensamblaje fue visual (nuevamente la imagen de un cerebro humano, esta vez conformado por balas) y



Fig. 2. El concepto multidisciplinario del arte y la preponderancia del montaje, a través de la técnica del collage y la superposición, devela cortes y suturas tanto visuales como psíquicas en la grafía de tres de sus obras anteriores (exonerando *Sueño y silencio*) y la posterior a *Hermosa juventud*.

En casi todos se apela a lo fotográfico como punto de partida, como parte estructural de ensamblaje y despiece, en consonancia con la poética formal del creador audiovisual. Incluso en los carteles alternativos de *La soledad* y de *Petra*, esta composición/descomposición de la parte por el todo se hace palpable.



Fig. 3. Carteles alternativos de *La soledad* y de *Petra* donde el uso de la polivisión como constructo emotivo en la primera, y la búsqueda filial en la segunda, quedan expuestos desde el sintagma visual-textual.

La fusión icónico-verbal está presente en todos los carteles para mostrar artísticamente la desintegración y rotura existencial de los sujetos rosalescos. Pero los contruidos para *Sueño y silencio* y *Hermosa juventud* —los dos largometrajes supuestamente más antagónicos—, son los que se apartan del collage hacia una simplicidad muy potente basada en la preponderancia de la fotografía y el trabajo tipográfico. *Sueño y silencio* vino a trastocar una línea de trabajo, reiterado bajo otro concepto en *Hermosa juventud*. La iteración simbólica-poética fue alterada en aras de una línea más realista, más reconocible.

lingüístico (mezcla del castellano con el euskera). Aquí la mirada ha desaparecido, proponiendo la imagen de la ciega ante la violencia a partir de su credo. En *La soledad* se rescata el ojo para armar un rostro-laberinto (personal y psíquico). Finalmente, *Petra* recompone la mirada, vital en el discurso pictórico que acompaña al filme y la búsqueda perenne de la figura paterna, pero en esa aparente apacibilidad e introspección algo puede desestructurarse. La mirada de cada uno de los sujetos implicados en esta indagación identitaria está perdida, es huidiza y reflexiva.



Fig. 4. Cartel de *Sueño y silencio* y fotograma matriz impreso en el *pressbook*. A modo de delicado retrato prerrafaelista, la foto de la niña fallecida es contundente como único motivo visual en el que palpita el drama a partir de su ausencia y al mismo tiempo su eterna presencia, análogo a la finitud versus eternidad.

El tema de la pérdida en *Sueño y Silencio* se ancló doblemente: por un lado la muerte de la hija desde la imagen fotográfica y por otro la partición milimétrica y sutil de las letras que apelaban al borrado de la memoria y a la necesidad de recordar/olvidar. La memoria y la presencia/ausencia están también en el blanco y negro y el grano de la imagen, “toda la película ha sido rodada con una emulsión en blanco y negro de grano duro”<sup>40</sup> y con luz natural. Sobre la iluminación descansa también el cartel, nuevamente creando dicotomías, a modo de luz espectral al tiempo que natural como la que penetra desde la ventanilla del coche, reforzando la sutil frontera entre la vida y la muerte. Esta refinada estrategia, tanto lumínica como lingüística, ha sido repetida para la película que nos ocupa; demostrando, como pautábamos desde el Capítulo 1 de nuestra investigación, que optar por el realismo no está divorciado del tratamiento poético.

Desde la visualidad del cartel de *Hermosa juventud* se dejan entrever determinadas costuras del sarcasmo doliente que porta el título filmico. Pero desde una capa en extremo velada. La foto de la pareja protagonista, incidiendo más el foco en la joven, es en apariencia anodina. De los varios planos de este encuentro amoroso, es este el elegido para marcar su pose, en el que destacan los ojos cerrados de Natalia en clara aptitud de idealismo, juventud, ingenuidad, entrega y evasión partícipe del juego amoroso. Características extensibles a su comportamiento social. Nótese nuevamente la importancia de la mirada (lo que aquí, como en *Sueño y silencio*, ya no está dirigida al espectador, sino que queda atrapada en el marco del relato).

En sus tres primeros filmes eran imágenes compositivas que partían de la idea esencial del filme. *Hermosa juventud* destierra las composiciones más artísticas y abstractas en aras de una mayor realismo y simplicidad. Se decanta por un fotograma, lírico, hermoso, de entrega, de plenitud, un fotograma que atrapa toda la ilusión, el momento de conjunción y amparo mayor de estos dos jóvenes. Algo cercano a la felicidad.

<sup>40</sup> ESTRADA DESING, “La imagen en blanco y negro”, *Sueño y silencio*. *Pressbook*, Madrid, Estrada Desing S.L., 2013.



Fig. 5. Cartel de *Hermosa juventud*, la nimiedad aparente.

Pero la ubicación del título fílmico es el elemento que en verdad punza en la inquietud soterrada que porta la imagen, anclando lo lingüístico el mensaje último de lo visual, al modo barthesiano. Una función de anclaje que sin embargo, al mismo tiempo, funciona como relevo.<sup>41</sup>



Fig. 6. Detalle del cartel fílmico. Algo más que letras: la pureza y su envés.

No hay aquí juegos intertextuales ni complejidades compositivas. Letras blancas, gruesas y rectas, están ubicadas encima del abrigo de Natalia, con mayor especificidad en los pelos que sirven de remate al cuello del mismo. Y como si de un fundido encadenado se tratase, como si el título se fuese fundiendo en la piel de la prenda, el

<sup>41</sup> Apelamos al texto barthesiano por la importancia que tiene para el lenguaje publicitario, siendo el cartel de cine uno de los textos visuales más importantes en la tarea de promoción de una película. Barthes plantea que en el mensaje publicitario conviven dos tipologías de mensajes: el mensaje denotado y el connotado, propios de la imagen y el mensaje lingüístico. La imagen, más polisémica, exhibe su producción de sentido a través del refuerzo del texto lingüístico. Este posee dos funciones respecto a lo visual, acotando su autonomía: la función de anclaje y la de relevo. La primera fija el sentido de lo expuesto en la imagen, pero esta última es quien posee la carga informativa esencial. La segunda adiciona información que no se encuentra totalmente o del todo comunicada en ella, por lo que de las dos, la de relevo es la más potenciadora de nuevos sentidos no fijados, creando una relación más indisoluble con la imagen como un único sintagma icónico. En el caso que nos ocupa, se hace llamativo cómo un texto de anclaje termina fungiendo como de relevo y develando rasgos contextuales de la España de hoy. Ver: BARTHES, R., “Retórica de la imagen”, en Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 31-54.

grisáceo de esta se inocula en las letras quitándoles su pureza, su visualidad y carácter impoluto, las “ensucia”. Se construye así la metáfora y la ironía, en una bifurcación de sentido que portan el título y la historia, sin artificios ni metadiscursos, sino desde la potenciación de lo real.<sup>42</sup> La imagen polisémica y la aparente verdad inamovible del título quedan relevados por el minúsculo pero efectivo detalle. Una juventud hermosa que no es tan joven ni tan bella.

Y ese halo de luz en el glóbulo derecho y el pómulo de la chica se torna lírico y desalentador a la vez. La deslucida aura de toda una generación está en ese pequeño resquicio donde aun siendo a color la foto, puntúa en el blanco y el negro, y con ello la dicotomía, la Luz y la Oscuridad, el Bien y el Mal, la Felicidad y la Desdicha, la Belleza y la Fealdad de un pareja, de una generación, de un sistema, de una época, de un país fracturado que se tambalea entre la esperanza y el desajuste emocional, socioeconómico y político. Una generación española que no es ya no es hermosa, ni tan blanca, ni con la sencillez e incredulidad de esa ansiada y mitificada edad.

### Proemio doblemente real

*Hermosa juventud* se erige en uno de los retratos más lacerantes y visibles de la crisis económica y de valores de la España actual.



Fig. 7. *Pressbook* de *Hermosa juventud*, por Estrada Design. La contundencia de un fotograma para atrapar el desaliento.

<sup>42</sup> Nótese que esta estrategia visual inoculada en la tipografía aparece en los componentes del marketing como una señal de identidad. En el *pressbook* cada titular aparece con la misma tipografía de letra acompañado del efecto de “ligero borrado” que cae sobre parte de ella, lo que en un proceso de inversión de color pues las letras son en negro mientras que el blanco de la página es quien funge como velo transparente puntuando en todo momento sobre dicha verdad a medias.

Tanto en la grafía como en el *pressbook* el tema de la pérdida en *Sueño y Silencio* se ancló por partida doble: por un lado la muerte de la hija desde la imagen fotográfica y por otro la partición milimétrica de las letras que apelaban al borrado de la memoria y a la necesidad de recordar/olvidar. La memoria y la presencia/ausencia están también en el blanco y negro y el grano de la imagen del mismo (“toda la película ha sido rodada con una emulsión en blanco y negro de grano duro” e íntegramente con luz natural). ESTRADA DESING, “La imagen en blanco y negro...”, *op. cit.* Esta estrategia sutil ha sido repetida para la película que nos ocupa, *Hermosa juventud*, demostrando que priorizar el realismo no está divorciado del tratamiento poético. ESTRADA DESING, *Hermosa juventud. Pressbook*, Madrid, Estrada Desing S.L., 2014.

En el Madrid contemporáneo, la historia nos ubica en el extrarradio capitalino, en la parte más preterida, o sea, el sur madrileño. Pero más que una clásica historia de barrio, este es un retrato del aquí y el ahora español. Natalia y Carlos son dos jóvenes que son pareja sentimental. Se quieren, se entienden y comparten mucho tiempo juntos, también como modo de evasión de su realidad familiar y social. Pero ni estudian ni trabajan. Cada uno vive en casa de sus padres. Natalia es la hija mayor de tres hermanos que viven con su madre divorciada, con una figura paterna ausente que solo se comunica con Natalia de vez en cuando. Un padre que no puede aportar la mensualidad establecida para la manutención de los chicos y que contribuye a la nulidad económica de la familia que otrora formó. La madre de Natalia, trabajadora, no da más de sí en la subsistencia de su familia fracturada, sobre todo porque las tres criaturas están en edades conflictivas (una pequeña, un adolescente y la joven sin trabajo). Por más que la madre intenta aconsejar a sus hijos de que estudien y trabajen, ambos pasan de las consejos, demostrando algo consustancial a todo joven con los que se relacionan en el barrio: la apatía, la falta de perspectivas y también la ausencia de ganas y valor de salir adelante en un sistema que los mal acoge. Carlos subsiste porque vive con su madre, una mujer inválida que depende del hijo y de la sanidad pública, mientras él toma trabajos precarios sin garantía ni estabilidad alguna. Natalia intenta buscar trabajo entregando *currículums* por doquier, en un acto repetitivo como iterativa es la respuesta negativa. A todos les ha castigado la crisis con alevosía. Y continua haciéndolo cada día, *in crescendo*.

La imperiosa necesidad de dinero y la carencia de trabajo hacen que la pareja se replantee la búsqueda de nuevas vías de adquisición monetaria, en apariencia más fáciles, y cuantiosas (300 euros para cada uno frente a los 10 euros de Carlos por hora en la construcción o los nullos ganados por ella), y junto con ello aparecen nuevos modos de entender el sexo y la intimidad. Deciden entonces presentarse a las captaciones para protagonizar porno amateur. Lo concretan tomando una decisión sin vuelta atrás que les proporcionará un *impasse* monetario pero igualmente finito. Y como si fuese un acto monótono más de su cotidianeidad, esta se suma a la cita con los amigos en el parque, en el botellón, en las conversaciones que se deslizan de un tiempo y una clase social desesperanzada, atrapada en su sinsentido y en la tecnología como mecanismo de evasión ilusoria.

Como si nada pudiese ir a peor, la verdadera complicación llega con el descuidado embarazo de Natalia. Desterrando todas las consecuencias posibles de asumir dicho hijo, especialmente las terribles implicaciones económicas, ella decide tenerlo, noticia que le toma desprevenido y asustado a Carlos, pero que al final —sobre todo por consejo de su mejor amigo Raúl, en situación tan precaria como él pero con un mayor sentido de la familia y su valor como pilar social (al menos en teoría)—, decide apoyarla y seguir adelante con la gestación. A la rutina de estos veinteañeros se le suma ahora un nuevo conflicto. Las presiones en el entorno familiar, la continua falta de trabajo y perspectivas sociales en todo el país, la urgencia de mantener a su hija, la

inercia del inexperto joven ante una paternidad que le desborda más que a ella, convencen a Natalia de que emigrar es la única salida posible ya, por lo que se embarga en un viaje hacia Alemania, intentando construirse un futuro mejor y para su nueva familia, especialmente su niña. Deja atrás todo lo conocido y amado. Su niña queda al amparo de su madre, que vuelve a ocuparse nuevamente de otro sujeto a quien dar de comer y mantener, y el espacio de amor y comunicación con lo que conoce ahora se entabla solo a través de la tecnología, esta vez ya no como evasión sino como proximidad a lo real. Natalia ha madurado, de modo cruel y en Alemania donde, bajo la gelidez climática y cultural, le espera un trabajo ya conocido: el porno.

## **5.2. La familia como pilar disfuncional: La familia que ve la televisión unida no es necesariamente feliz**

Desde el apartado privado se puntea en temas macro sociales. El concepto y proyecto de familia que refleja la cinta se encuentra en estrecha relación con la situación laboral de los personajes, el desajuste socioeconómico imperante, la crisis educativa y el futuro a conseguir. La familia como pilar básico del tejido ciudadano donde socializar y cultivar a los individuos en función de sus valores, expectativas y modelos culturales a seguir, plantea una revisión de la crisis. Se explicitan tres modalidades de familia, todas trucas y alejadas de la unión feliz de todos los miembros. La de la casa de Natalia, la de Carlos y la que fundan Natalia y Carlos. Desde ellas se incide en cuánto la crisis ha permeado en estas disfunciones en el espacio más íntimo y primigenio, afectando a todos por igual. La familia con minúsculas desde la defensa de ese concepto primordial y factible como una unidad no armónica en lo que es decisiva la economía. Ello conomita con la clase social a la que todos ellos pertenecen. Son significativas las comidas y cenas de cada hogar y los motivos de conversación que rondan alrededor de los platos para ir puliendo lo que se intuye: los modos de crianza, los intereses y desintereses mutuos, los desapegos generacionales o bien la incomprensión de la necesidad de luchar por un cambio, más a nivel individual que social.

Natalia pertenece a una familia desestructurada compuesta por Dolores, su madre divorciada, y sus dos hermanos más pequeños: Pedro, un adolescente de 16 años, y la pequeña Irene. Ninguno de los hijos aporta algo a la economía familiar, ni siquiera el ex marido, padre de los niños, que asume la obligación de la pensión alimenticia cuando puede y quiere. Con la ausencia paterna, es la madre quien único lucha a diario por mantener a los tres hijos, incluida a la mayor, pues pese a su mayoría de edad ni estudia ni trabaja, es una Nini. Este elemento tensa las relaciones filiales y exacerba los consejos y requerimientos de la madre sobre el presente disruptivo de sus dos hijos escolarizados.



Como parte del diálogo familiar aparece la otra institución motora de la educación e inculcación de valores hacia un mejor porvenir: la escuela. Por lo que asistimos a una condensación de ambos cimientos educativos, uno dentro de otro, exacerbando la idea de cómo el núcleo más privado sirve de pedagogía primaria hacia el espacio colectivo de aprendizaje. Enseñanzas que en el futuro se revertirán en sentido inverso, en claro proceso de retroalimentación.

Se menciona reiteradamente el espacio escolar en todo el metraje, como paradigma donde discutir el rol de la educación, concebida esta como una trayectoria que comienza con la del hermano adolescente y termina con lo que la joven le pueda transmitir a su futura hija, o ambos a Irene. Pero es desde el enfrentamiento en el ámbito familiar donde mejor se explicita. Y con mayor ahínco en la de la protagonista. La opresión y pugna están dadas tanto en el peso verbal como en la espacialidad y la ubicación de sus moradores en ella. La cámara los atrapa en la pequeña sala comedor, los ubica indistintamente sin compartir en la mesa la tradición de cenar en familia. Desterrada de su función original, la mesa se emplea para planchar.<sup>43</sup> La composición es antagónica: Juntos, ubicados en el sofá, se presentan primero a Pedro y Natalia como una unidad, en un plano frontal estático, y en un butacón Dolores, en un lateral de la misma sala. Todos cenar, cada uno con su bandeja en los muslos, mientras ven la televisión, el tercer punto importante de interés. Pedro come con cuchara y Natalia se auxilia solo con el tenedor, que chirría y golpea en el plato al hacer también de cuchillo, función que también le otorga la madre aunque solo esta aparece con el juego de cubiertos completo y una servilleta, detalles en apariencia anodinos pero que marcan comportamientos, clase y generación. Todo es estrecho y marcado por rituales populares. La lente construye esa sensación íntima y al mismo tiempo opresiva. El uso del inicial plano frontal fijo que los presenta cede paso al de Dolores. Todos miran al televisor, no se miran entre ellos. Posteriormente, desde el fuera de campo, en *off*, la madre decide romper con esta supuesta armonía monótona y evasiva mediada por la televisión.

---

<sup>43</sup> La escena anterior inmediata a la discusión lo remarca al mostrar cómo Natalia plancha encima de ella. Ubicada al lado del desvencijado refrigerador, con manchas que denuncian que está a medio pintar, y con frascos de agua de limpieza encima, donde también va a parar parte de la ropa estrujada, esta adquiere la función de cuarto de la plancha, inundada de ropa hasta arriba y con un pequeño espacio para allí mismo alisarla. La mesa, junto al refrigerador, como casi todos los elementos de la dirección de arte, puntúan en la clase social a la que pertenece cada familia. El acto de planchar, pero sobre todo la descolocación espacial de dichas funciones y ausencia de objetos paradigmáticos asociados a dicha tarea como la tabla de planchar, adquieren un rol social. A esta simbología objetual como anclaje de lo social dedicaremos más espacio a lo largo del análisis filmico. La mesa de comedor, al ser vaciada de su funcionalidad tradicional opera como mecanismo sutil para mostrar el frágil sostén familiar (menos Irene, ninguno se sienta a comer a la mesa, mucho menos todo juntos como tradicionalmente sucede en familia). Es importante apuntalar que en la versión final del guion la mesilla de comer estaba situada en la cocina, sin embargo la decisión de colocarla en la sala potencia el hacinamiento y su multifuncionalidad.

DOLORES. —(*a Pedro*) ¿Cuándo tienes el examen de Matemáticas?  
PEDRO. —Lo tengo el martes. ¿Por qué?  
DOLORES. —¿Qué tal lo llevas?  
PEDRO. —Bien. Estoy estudiando.  
DOLORES. —Ah, genial (*con ironía*). Entonces lo aprobarás. Función.  
PEDRO. —No lo sé, lo voy a intentar.  
DOLORES. —No, no. Lo voy a intentar no. Quiero que lo apruebes. Esta vez quiero que lo apruebes.  
PEDRO. —Estoy en ello mamá.  
DOLORES. —No, no, estoy en ello no. Estoy en ello no (*subiendo el tono*). Quiero que lo hagas.  
NATALIA. —Bueno venga, ya está. Vamos a ver la tele tranquilos, por favor.  
PEDRO. —Si es ella.  
NATALIA. —Bueno tú tampoco le des ahora coba.  
DOLORES. —Es que el tiempo que pierdas ahora (*la interrumpe Pedro dirigiéndose a su hermana*).  
PEDRO. —¿Lo ves?  
DOLORES. —... no lo vas a recuperar Pedro, es que no lo vas a recuperar.

La discusión se sostiene mediante dos mecanismos isotópicos en todo el metraje: el uso del plano-contraplano a través de paneos cortos de la cámara y el empleo del fuera de campo (tanto sonoro como visual). Dicho uso, tradicionalmente editado por corte como mecanismo para resolver este tipo de diálogos entre dos o más sujetos, es desechado y se soluciona mediante movimientos laterales. La cámara en mano es un elemento iterativo en todo el relato filmico, y si bien es empleada en muchos otros momentos narrativos, destaca como opción para arbitrar muchas de estas conversaciones y enfrentamientos familiares (y entre amigos).<sup>44</sup> Esta opción narrativa desde el campo visual tensa más el opresivo espacio físico y psicológico que delimita a los personajes. La lente retorna al fuera de campo de Dolores para cerrar la escena y centrar nuevamente el foco en los hermanos. La cámara los recoge marcando un distanciamiento pues los filma desde un espacio contiguo a la sala (el intersticio entre la cocina y la sala comedor), como si no quisiera involucrarse en demasía, como un testigo que deja fuera del marco a la madre. Por lo tanto, en ese aparente conocimiento absoluto y equitativo hay un posicionamiento y un llamado de atención. Esta elección potencia, más que el verbo, la derrota materna en la crianza de sus hijos y la búsqueda infructuosa de ver en ellos un cambio. Es ella quien los juzga, sin romper la supuesta impasibilidad de un narrador omnisciente que mediante la cámara explora en la realidad sin tomar partido. Este primer enfrentamiento, antesala a posteriores peleas en casa, es ubicado a los pocos minutos del comienzo de la película como iteración para exponer uno de los resortes fundamentales de la tesis del filme en cuanto a qué tipo de jóvenes y

---

<sup>44</sup> Este uso del plano-contraplano contrasta con el distanciamiento brechtiano que emplea Rosales también como elemento recurrente en la película, puesto que el primero posibilita mayor cercanía y opresión en el dialogo mientras que el segundo punza en la frialdad y aparente equidad en la que se posiciona el director. El distanciamiento es un elemento visual y ético que permea toda la filmografía de Rosales, por lo que ha devenido en uno de sus sellos autorales.

circunstancias contextuales marcan sus comportamientos, y el decisivo rol de la familia en la primigenia educación personal.<sup>45</sup>

Mediante las peleas caseras como esta, o las conversaciones entre los hermanos dentro del ámbito hogareño, se hace patente uno de los puntos álgidos de todo el metraje: el desencanto de la educación, sobre todo como punto iniciático de ascenso social, una de las consecuencias más nefastas de la crisis actual. Antiguamente los padres obreros anhelaban que sus hijos tuvieran una vida mejor que la suya y luchaban duro para que sus hijos disfrutasen del privilegio de la enseñanza y con ello accedieran a su mejoría económica y social. Hoy continúan haciéndolo, por ello Dolores insiste una y otra vez en arremeter contra la indolencia de sus hijos descreídos, en la urgencia de estudiar, de aprobar el examen de Matemáticas que Pedro ha suspendido con anterioridad. Sin embargo estos no opinan como ella, no anhelan ir a la universidad, ni siquiera la terminación escolar de la etapa obligatoria. No quieren esforzarse —“no lo sé, lo voy a intentar”, dice Pedro para salir del paso respecto a aprobar— porque han perdido la fe en esa recompensa final.

Es sintomático que sea la televisión el vehículo de unión y momentánea paz familiar. Además de los animados que ve Irene, lo que se muestra en pantalla son siempre programas propios de una sub-tipología que en términos populares se denomina telebasura. Es este el único medio de comunicación tradicional al que están todos enganchados, sobre todo Natalia. La televisión es aun considerada, pese a la presencia de las nuevas tecnologías, sobre todo el móvil, uno de los medios socializadores de mayor impacto debido a su consumo masivo y uno de los pocos que aun funge como espacio aglutinador pues los restantes son una experiencia individualizada.

Sin embargo, la distensión buscada a través de su consumo está marcada por una evasión que vende patrones de representación social poco ejemplarizantes. Una formación social, cultural, e ideológica en detrimento de una puesta en activo de la búsqueda de cambios ante la adversidad y la desigualdad social. El filme se auxilia de historias enmarcadas o incrustadas dentro de la narración central, ya sea la de la

---

<sup>45</sup> Como planteamos en la Introducción y el Proemio de este filme, el guion no ha sido inamovible, sino que los personajes en el rodaje tuvieron enorme libertad en cuanto a los diálogos y el desenvolvimiento de la escena, buscando mayor credibilidad. Ello tuvo un peso decisivo en el montaje y acabado final del filme. Por ende, aunque nos guiaremos por el Guion técnico de la película, las transcripciones de las conversaciones de todo el análisis filmico pertenecen a la literal tomada del filme ya que en la mayoría de los casos no se corresponden del todo con el guion literario, siendo este muchas veces mero punto de partida. De este modo, imbricaremos ambos métodos. En este ejemplo, la escena transcurría en la cocina para terminar frente a la tele, poseía mayor duración y el enfrentamiento madre-hijo era más incisivo y explícito, aunque con los mismos puntos a trabajar: el desencanto educacional, la fuga del espacio escolar y la apatía juvenil ante el presente y el futuro. Rosales destierra la conversación sobre las drogas en este primer (des)encuentro, para reubicarla a lo largo del metraje y así dosificar poco a poco las consecuencias. Dolores se lamenta de ver cómo su hijo y sus amigos se pasan el día en el parque fumando porros en vez de estudiar o hacer cosas útiles: “Estáis todo el día en el parque sin hacer nada. Salís del instituto y al parque a fumar porros. Todo el día fumando porros.” (...) “Solo hacen fumar y vagar.” (...) “Es que me pone de los nervios verles ahí vagueando todo el puto día.” Ver ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de Hermosa juventud*, Propiedad particular de Jaime Rosales, versión 6, 2013, p. 3.

televisión, la de la pantalla del móvil o bien la del videojuego. A diferencia de las de estos dos últimos soportes tecnológicos, a los que les brindaremos mayor atención en otro epígrafe, la del televisor es en apariencia la típica historia enmarcada con función irrelevante.<sup>46</sup> Incrustada como ficción de segundo grado, actúa de correlato a la ficción en primer grado, para adquirir más importancia de la que devela. Se opta por no visualizarla, subvirtiendo la decisión más común de su uso cinematográfico, por lo que su presencia se resuelve solo en el plano sonoro, alternando el primer término acústico (cuando todos escuchan atentos al programa mientras comen), con el segundo (a modo de encabalgamiento lingüístico que se entremezcla con la discusión de la familia de Natalia y el sonido televisivo actúa como un ruido de fondo omnipresente), dejando entrever el tipo de programas que consume la familia y la influencia de este en ellos. En el programa televisivo contemplado también se da un enfrentamiento familiar a partir del supuesto robo de recetas familiares de cocina que han perdurado gracias a la abuela y que deben ser pasadas de generación en generación. Pero un nuevo miembro familiar (la esposa de uno de los hijos de la señora ofendida) las ha empleado para montar un negocio y así sacarles mejor provecho. La discusión de entrada llena de acusaciones mutuas da paso a los aplausos y a la conductora que remarca que la disputa es el centro del espectáculo, un formato bastante clásico en las cadenas generalistas de televisión conocido como *reality show* (telerrealidad). La especular historia enmarcada sobre la trama central discursa igualmente sobre mecanismos para prosperar en la vida y la querrela entre miembros de la familia de cómo hacerlo y cuáles son los límites para ello. Por ende esta narración funge como extensión y metáfora de la problemática de dicha trama, lo que para Pérez Bowie sería la función sustitutiva (metáfora o metonimia).<sup>47</sup>

La televisión es por un lado el elemento de cohesión del entorno familiar pero por otro es el acusado de atontar a su audiencia. No visionan el Telediario u otro tipo de programas de noticias o formatos informativos que los mantenga al día de los cambios positivos o negativos que acaecen en el país, ni series de ficción. Ni siquiera optan por

---

<sup>46</sup> La historia o narración enmarcada (también denominada relato marco) es una técnica proveniente del campo literario que consiste en la inclusión de uno o más relatos dentro de una historia principal. La secuencia del relato se ve interrumpida por una situación diferente, ya sea protagonizada por los mismos personajes o la inclusión de otros diferentes. De este modo, se da una especularidad en la que coexisten dos niveles ficcionales: el de la historia marco, dígame la ficción en primer grado, y la de la historia enmarcada, o sea, la ficción en segundo grado. Con el tiempo y su extrapolación al campo filmico, se ha diversificado en diferentes variantes, sin embargo las dos más englobadoras son las que apelan a su funcionalidad dentro de la diégesis: la función relevante y la irrelevante. Sobre esta última “es el caso de muchos filmes en cuya historia los personajes del relato marco asisten en un determinado momento a una sesión de cine (o también cuando, cada vez con más frecuencia, se encuentran ante un aparato de televisión), lo que obliga, generalmente, a insertar algunos fragmentos por lo general poco extensos, de la película que contemplan; si tales imágenes no interfieren de ningún modo en el argumento de la historia base es cuando cabría hablar de su irrelevancia”. PÉREZ BOWIE, J. A., “Metaficción cinematográfica. Algunas notas más sobre la cuestión”, en Álvarez, M., Gil, A. J. y Kunz, M., (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, Berlín, LIT, 2012, pp. 25-42, espec. p. 30. En este caso que nos ocupa lo interesante es como mediante la presencia televisiva lo irrelevante en apariencia puede llegar a ser de importancia.

<sup>47</sup> “Se produce en aquellos casos en los que el realizador recurre a la proyección de unas imágenes cinematográficas que son contempladas por los personajes de la ficción marco, para referirse elusivamente a alguna acción que tiene lugar en el seno de aquella”. PÉREZ BOWIE, J. A., “Metaficción cinematográfica...”, *op. cit.*, p. 29.

alguno de participación ciudadana en los que se aborden temas candentes que afectan al español en general, o al de clase obrera más específicamente (como es el caso de *Callejeros*, *Comando actualidad*, *Espejo público*), programas que, junto a determinadas series humorísticas, son representativos de la realidad española. Incluso curiosamente parece ser que la televisión mediante el humor y los programas de acción ciudadana ha reflejado con más ahínco y de modo más explícito un contexto marcado por la crisis económica.<sup>48</sup> Por el contrario, se decantan por el regusto en lo inverosímil y al mismo tiempo hiperrealista de esas otras historias de vida.<sup>49</sup> En ese círculo vicioso y cotidiano, se amputa aún más su capacidad de respuesta ante el poder (el de los medios y el del gobierno regente). No hay una visión activa dentro de esa televisión lineal. A diferencia del tipo de uso televisivo de los *Millennials*,<sup>50</sup> aquí el consumo está más dirigido a un visionado pasivo, tradicional, en el que las percepciones individualizadas construyen un único y gris relato colectivo de bajo impacto de concientización e implicación social. Son representaciones simplistas e intimistas de la realidad que les rodea o incluso de una situación o ambiente inaccesible. Más que una verdadera comunicación y su junción como grupo consanguíneo, lo que los une es el acto compartido del visionado, por lo que la conversación está todo el tiempo mediada e interrumpida por las desavenencias entre ellos y la atención a la pantalla.

A diferencia del tratamiento otorgado en el filme a los restantes medios tecnológicos (el móvil, su sistema de mensajería WhatsApp, el videojuego, Facebook, etc.), Rosales resuelve trabajar la presencia del electrodoméstico audiovisual mediante el fuera de campo (en los visionados por ambas familias). Es importante recalcar la paradoja que el director construye respecto a la televisión como un ente que no se ve y parece no estar, y sin embargo se encuentra presente en todo momento a través de su

---

<sup>48</sup> El estudio de la ficción televisiva, especialmente la telecomedia española, sin desterrar arquetipos y adosándose a las exigencias del género, ha contribuido a la representación social de la actualidad nacional. Ver: PUEBLA, B., *El tratamiento de la actualidad en las series de ficción. Los casos de 7 vidas y Aquí no hay quien viva (2004-2006)*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

<sup>49</sup> Nunca se devela qué programa se visiona más allá de lo que intuimos en el plano sonoro. El desgranar la convivencia y la privacidad de sus participantes desde el constante impacto es una de las características que nos posibilitan la analogía del programa que ve la familia con el *reality show* y con aquellos donde prima el enfrentamiento entre participantes mediado por el locutor(a) como interventor-provocador, como en este caso. *Gran Hermano*, *Sobrevivientes*, *Sálvame*, (*Sálvame Deluxe*, *Sálvame Diario*), *Ven a cenar conmigo*, podrían ser uno de ellos. En cuanto a la cadena podría ser cualquier generalista, aunque es Telecinco la más identificada en el desarrollo y éxito de los *reality shows*, una tipología de participación y enfrentamiento donde lo público y lo privado se promiscuyen en un todo indivisible. Los *rating* de audiencia y la constante firma para el seguimiento de muchos de ellos hacia otras temporadas demuestra la adherencia férrea de un gran cumulo de españoles a este modelo de televisión evasiva. Rosales provoca esta ambigüedad en su posible desentrañamiento. No es tan importante saber cuál es como el efecto de adhesión y evasión que provoca. “Ante semejante despliegue de locura, desenfreno y drogadicción extrema, los espectadores no podíamos más que permanecer hipnotizados y seducidos”, afirmaba en el 2015 la periodista Raquel Piñeiro sobre *Hotel Glam*, de Telecinco. PIÑEIRO, R., “Todos los ‘realities’ emitidos en España, ordenados de peor a mejor”, *Vanity Fair*, (Madrid, 16-VII-2015):

<http://www.revistavanityfair.es/actualidad/television/articulos/reality-shows-espana-ranking-mejor-a-peor-gran-hermano-supervivientes-alaska-y-mario-gandia-shore/21135>, (fecha de consulta: 12-XII-2017).

<sup>50</sup> Mas dirigido a la gratificación instantánea, el visionado corto, la búsqueda proactiva de imágenes, la fragmentación, la construcción de sentido mediante un collage interactivo y multimedia, donde subyace un aburrimiento más rápido de los discursos recibidos, potenciando lo efímero de la experiencia icónica.

sonido omnipresente, a la manera de un nuevo Dios, con un efecto sutil pero persistente de adoctrinamiento de sus espectadores. Una especie de Gran Hermano efectivo en su invisible eficacia subconsciente. La elección de planos frontales y planos laterales de los espectadores marca la dicotomía de la adicción televisiva al mismo tiempo que la distancia marcada por la cámara —uno de los sellos estilísticos del director— en reflejar y juzgar a sus personajes y en este caso sus modelos de consumo. Lo verdaderamente importante son los rostros humanos, pero mediante el juego delicado entre montaje sonoro y fuera de campo, lo supuestamente inocuo se hace también relevante.



Fig. 8. Plano general frontal fijo que registra la esclavitud hacia ese Dios que es la televisión al tiempo que presenta por vez primera a ambos hermanos como una unidad en cuanto a filosofía y perspectivas de vida frente a su madre.

La falta de solvencia económica (respecto a “hacer algo” en relación a sus vidas y su futuro) también permea la familia disfuncional de Carlos, quien vive con Rosa, su madre semi inválida, constantemente adolorida y necesitada de ayuda. A modo de cuidador informal, él le cocina, la baña, la ayuda a trasladarse dentro de casa, mientras sigue sin trabajo y sin poder ser el verdadero sustento de su hogar. Carlos trabaja a veces en la construcción, donde el padre de un amigo le emplea a ambos por 10 euros el día recogiendo y apilando escombros. Se evidencia la explotación de la mano de obra barata aprovechándose del desespero y el paro juvenil, asociado directamente al precariado. “Tu padre es un poco rata, ¿no? 10 euros por todo el día... Vamos, no me jodas”, le interpela a su amigo en un descanso. Sueñan con comprar una camioneta que les permita dedicarse a las mudanzas los fines de semana como complemento laboral, pero no tienen dinero para ello, ni siquiera para sacarse el carnet de conducir, por lo que esta supuesta solución se convierte en una posibilidad fallida. Su relación con Natalia, su adhesión al móvil, sus anhelos de ser rico y tener un Ferrari y una casa en la playa (posible impacto subconsciente de la publicidad televisiva y del fomento de la cultura de consumo más irracional), contrastan con el cuidado filial diario, una relación que se intuye es de dependencia mutua (emocional, económica y de salud). La llegada de Carlos a su casa con la compra devela un espacio pequeño aunque solo se nos presenta la cocina y el salón, pero el ambiente es mohíno, como si se respirara la enfermedad de

Rosa y la pobreza. Solo que en este apartamento no hay confrontaciones entre madre e hijo, sino una relación de tolerancia en la que pesa dicho sometimiento y necesidad recíproca.<sup>51</sup>

Carlos solo tiene a su madre, y esta no ve con buenos ojos a la novia, ya sea por el típico celo posesivo materno, o bien porque nota en ella la misma inercia y desgana vital de su hijo, por lo que teme que no será una buena esposa ni un motor de cambio que repercuta en el bienestar de ninguno de los tres. En la escena donde Natalia ha decidido ir al apartamento de Carlos a comunicarle su embarazo, al llegar no lo encuentra, solo a Rosa en el sofá frente al televisor. Al reclamo de Natalia de donde está su hijo, la madre responde que no sabe, que deberá estar con alguna novia. “Rosa, ¿quieres dejar la puta tele y decirme donde está Carlos?”, le reclama la chica que necesita hablar imperiosamente con él. “Yo no sé dónde está. Punto”, recibe como respuesta. La leve colisión femenina es filmada nuevamente mediante un plano-contraplano sin corte para marcar la cercanía física y al mismo tiempo la distancia emocional entre ambas. Es importante destacar que nunca se efectúa un encuentro de miradas, Rosa nunca mira a Natalia mientras ella está requiriendo su atención, sino que le responde sin apartar sus ojos del televisor. De este modo, la omite. Este aparente choque trivial cierra con un plano detalle de la mirada suficientemente desagradable por parte de la señora que trasluce su punto de vista, y eso que aún no sabe lo peor. El roce, de muy corta duración, y esa mirada al espacio vacío dejado por la chica (que trasluce el literal deseo, y frase popular, de “quisiera que desaparezca”) es esencial para sellar que el otro hogar tampoco es idóneo como vivienda, ya no solo desde la evidente precariedad económica.

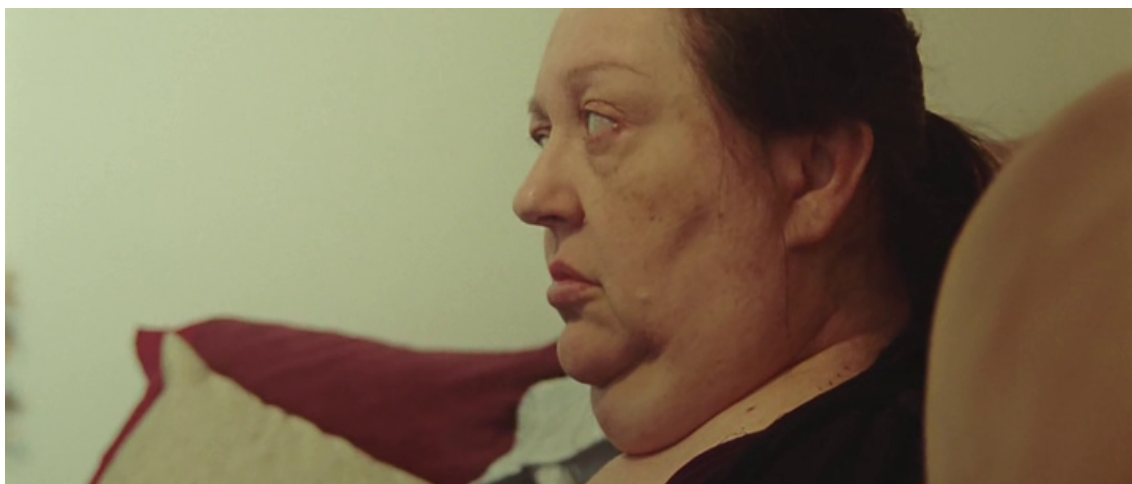


Fig. 9. Plano detalle de Rosa. Su mirada a Natalia, antes de volver a posarla al televisor, explicita que allí la chica no es bienvenida como antesala a lo que vendrá.

<sup>51</sup> A diferencia del enfrentamiento y variadas conversaciones entre Dolores y Natalia —típicas entre madre e hijos— por el embarazo, la posterior decisión de no abortar, el nacimiento del bebé y sobre todo el mantenimiento económico de la criatura, no hay un solo plano en el que la posición de Rosa al respecto con su hijo sea significativo más allá de su disgusto o desacuerdo perenne con la posible nuera que le ha tocado. Avanzado el metraje la vemos una sola vez, y ello es llamativo, con la niña. Pero finalmente Natalia dejará a su criatura con Dolores quien se ha convertido en madre por cuarta vez metafóricamente.

Una vez nacida la nieta, Rosa la cuida pero marcando de nuevo su inconformidad con la manera de operar de su nuera. Le recrimina a Carlos que la niña no ha dejado de llorar y que ha tenido que limpiarla como ha podido pues no ha encontrado los pañales, cuando en el plano inmediato anterior están felices ambas en el sofá, entretenidas. “Es que la que tenía que estar aquí era Natalia”. Todo ello resuelto nuevamente mediante el distanciamiento (se filma por fuera del salón creando un espacio entre lo arquitectónico y lo humano) y el fuera de campo (donde está omnipresentemente siempre la televisión, y Carlos, a quien Rosa habla pero no mira). El foco está en Rosa y lo que esta visiona. Sus duras palabras y su huidiza mirada y atención. Otra vez entre el diálogo positivo y la incompreensión familiar interviene “la puta tele”, como la designa la protagonista.

De manera tácita se presenta el anhelo truncado de una madre, como Dolores, que desea un cambio imperioso en su vástago y en su propia existencia que nunca llega y que como ella, esta también se evade en la pantalla chica. La televisión vuelve a ser un motivo de realce en la cotidianeidad de esta familia y en el engranaje evasivo de la clase social representada. El modo de trabajarla es mediante el uso del fuera de campo, ya sea mostrando solo el mando de control como elemento constitutivo a ella o bien desde su visionado en el sofá desterrándola del marco de representación visual. El televisor y los contenidos que se oyen de la misma son trabajados por Rosales como narcótico escapista. Si Natalia se pasa parte del día frente al aparato, es en la figura de Rosa donde la analogía con dicha droga cobra mayor fuerza. Cuando no está demasiado aturdida debido a los fuertes medicamentos que toma para el padecimiento de la pierna, Rosa ve la televisión. En su presentación, el hijo va al salón y la encuentra acostada. La conversación está coreografiada por un plano-contraplano, generalmente mediante paneo en movimiento diagonal ascendente y descendente, que permite no solo insistir en la relación de debilidad física y emocional entre ambos sino también en el muestreo de determinados objetos esenciales a la tesis que inculca Rosales de modo velado. En el primer plano de la escena se ve a Rosa en la cama con los ojos entreabiertos junto a una mesilla con cosas depositadas en ella: un cenicero abarrotado de restos de cigarrillos, un pequeño frasco labial y el mando de control televisivo. Son elementos que la enferma debe tener a mano siempre. Cuando la cámara asciende hacia Carlos, aparecerán también una revista y un enorme jarrón con flores plásticas semi desvencijadas (el kitsch marca la vida de estas clases populares, también en la de Natalia y no solo como modelo generacional de sus madres). No aparecen fármacos de ningún tipo. La lente se recrea más en dichos objetos que en la mujer. Es el modo de presentarla y caracterizarla. Las tres escenas en las que aparece el personaje, ya analizadas, siempre la acompaña el televisor. Y en todas es axiomático el correlato entre medicación y droga televisiva. Son tres tipos de drogas y adicciones: sus calmantes para la pierna (que le ponen la lengua farragosa), su tabaco (el exceso del cenicero da fe de la compulsión) y la tele.

En la nueva familia que crean Natalia y Carlos es donde más se hacen notar los efectos de la crisis. Convertidos irresponsablemente muy pronto en padres, ninguno de los dos tiene trabajo, ni estable ni temporal. Natalia, una vez madre, comienza sin cesar



a dejar currículos por doquier, sin opción a ser llamada, y su pareja intenta cobrar una indemnización que se vuelve en contra suya por lo que retorna a la situación anterior: la nada. Traen al mundo a una niña que no pueden mantener. No poseen una economía que les de autonomía ni monetaria ni de domicilio, por lo que siguen viviendo cada uno en casa de sus respectivos padres, alternándose la convivencia en dichos espacios, apartamentos que no están preparados para acoger a la nueva criatura porque no alcanza para vivir con los que ya están. Se pone en crisis el concepto de hogar hacia la exclusión residencial y un tipo de marginalidad asociada a la vivienda con consecuencias psíquicas y emocionales de falta de pertenencia. El concepto de hogar trasciende al hábitat físico, asociándose de igual modo a las condiciones psíquicas que en él se desarrollan y a la sensación de amparo, paz y calma a la que es análogo.

### **Del síndrome del abarrotamiento del nido al síndrome de los abuelos esclavos. Manutención económica y desigualdad**

La sobrecarga familiar aparece como otro de los grandes temas abordados. Mediante el hincapié en el desarrollo de conflictos en el entorno privado la cinta discursa sobre realidades imperantes de alta disfunción social. En este caso a través de la conversión de Dolores y Rosa en abuelas y la imposibilidad de adjudicarse un nuevo miembro en casa, o en el caso de hacerlo, bajo circunstancias muy frágiles. El filme explicita los tres puntos esenciales de dicha sobrecarga familiar:

1. La sobresaturación de la morada o síndrome del abarrotamiento del nido.
2. La permanencia de la manutención económica.
3. La reconversión de los abuelos en nuevos padres, o síndrome de los abuelos esclavos.

El primero: la sobresaturación de la morada. Hoy los hijos continúan en el hogar a edades donde ya deberían haberse independizado, siguiendo la tradición europea de emancipación juvenil de la que España se hizo eco hace años y que ya forma parte de su cultura, promovida por el Estado de bienestar. Esto es inversamente proporcional al empobrecimiento de los jóvenes que no tienen acceso ni a la vivienda, ni al trabajo digno, ni a otras necesidades de primer orden en las que es decisivo un techo y un salario mensual. Por lo que se hace casi improbable experimentar el síndrome del nido vacío,<sup>52</sup> pues a diferencia de etapas previas a la crisis, ahora lo que se da es lo que denominaremos síndrome del abarrotamiento del nido, en el que se aprisiona física y psíquicamente el espacio y los cordiales modos de convivencia. La psiquis de sus

---

<sup>52</sup> Se le denomina síndrome del nido vacío a la tristeza y sensación de soledad que experimentan los progenitores o tutores con la marcha del(os) hijo(s) de casa. Aunque responde también a otras condicionantes de ausencia, comúnmente se relaciona a la búsqueda de independencia por parte de los vástagos una vez han cumplido la mayoría de edad. Se describe y trata como un proceso temporal con cierta negatividad, pero la Psicología lo aborda como un principio igualmente positivo siempre y cuando se relacione con la evolución y prosperidad de estos nuevos adultos.

integrantes comienza a verse afectada, más allá del desencanto individual y la falta de fe generalizada en la sociedad española, porque el ahogo y el rebosamiento espacial agreden al concepto de familia como proyecto colectivo y unidad armónica. Por ende, en la sociedad española actual, la nulidad, estancamiento o incluso retroceso del nido vacío ha devenido problema mayor, ya que más que un síntoma de necesidad emocional paterna, la permanencia del hijo con ellos responde a la insuficiencia económica y por tanto pone en crisis el credo y anhelo de cada padre de haber formado a un adulto capaz, responsable y suficiente. Natalia y Carlos ni siquiera abandonan la morada para regresar de nuevo a ella pasado un tiempo, otra de las variantes de este adverso retorno. Ni siquiera han tenido esa opción de prueba de emancipación-fracaso-retorno al hogar primigenio. Ambos permanecen incrustados al domicilio, en una actitud tan desconchada como las paredes de cada uno de los apartamentos, el desvencijado mueble blanco de contrachapado de la cocina de Dolores o su refrigerador rojo lleno de manchas de pintura y arreglos sin terminar.



Fig. 10. El mueble de la cocina está más relacionado con Dolores. Los planos del mismo casi siempre la contienen. El mobiliario va aparejado a esta figura materna deshecha, que aun lucha contra viento y marea por su familia y por una salida del marasmo clasista y económico en que se encuentran inmersos.

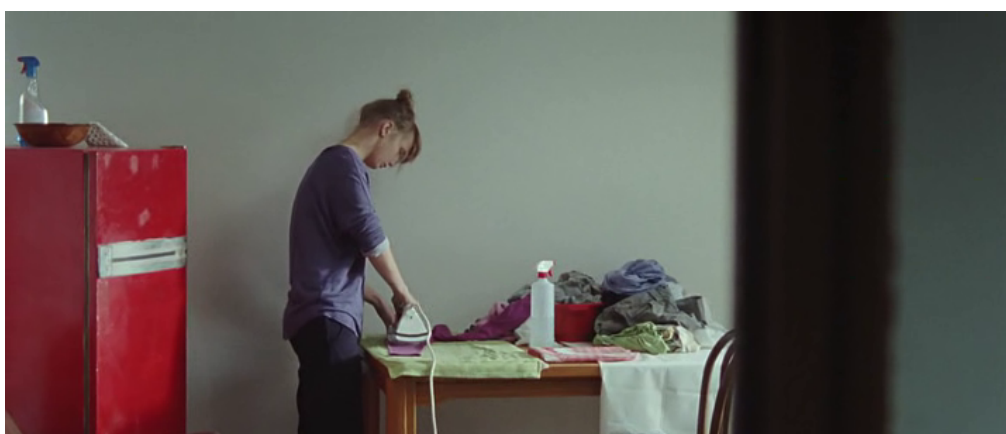


Fig. 11. El refrigerador no solo ancla de modo verosímil el hogar de una familia obrera sino que deviene metáfora de la precariedad económica, social y existencial, especialmente de Natalia. Atrapado en una esquina, a medio terminar, coronado de trastos para planchar una vez acabada la faena.



Fig. 12. Pero cuando los objetos quedan en soledad frente a la lente cobra aun mayor fuerza su función simbólica, su estatismo, abandono y precariedad.

En todo ello, sin explicitarlo lingüísticamente, está de manera soterrada la burbuja inmobiliaria y la segregación de los espacios urbanísticos debido al alza en los precios de compra y alquiler de vivienda. El *boom* del ladrillo y su posterior crisis están relacionados con esta precariedad, pues si bien es cierto, como apunta el Observatorio de Emancipación del Consejo de la Juventud, que en el 2013 y 2014 los precios de alquiler y compra de vivienda bajaron con respecto a la inflación acaecida con anterioridad, ello no supuso un impacto significativo en dicho colectivo debido a la inestabilidad salarial juvenil.<sup>53</sup> La incesante interinidad laboral, influida de modo directo por los contratos temporales, no posibilita una verdadera independencia del seno familiar, especialmente porque dentro de dicha temporalidad los tiempos se acortan de modo veloz, sin poder cada vez más llegar al año trabajado.<sup>54</sup> La relación entre el precio de la vivienda, ya sea alquiler o hipoteca, y el salario siguen sin estar proporcionados. Natalia y Carlos ni pueden alquilarse para vivir sin sus progenitores y mucho menos pueden comprarse un apartamento pues si el alquiler es en sí mismo un macro problema para la pareja, la compra de un sitio propio es solo un sueño, el de Carlos al que le secunda su novia. Una casa propia pertenece al espacio de la utopía y Rosales lo marca de modo contundente al ubicarlo dentro de los anhelos del par de jóvenes que pese a su aquí y ahora no pierden la ilusión (al menos mientras son solo dos y no tres con la llegada de su hija).

El segundo componente de la sobrecarga familiar es la permanencia de la manutención económica de esos hijos. Ello provoca la rotura de la cadena tradicional en

<sup>53</sup> En el 2014 ocho de cada diez jóvenes por debajo de los 30 años permanecía en el hogar de sus padres. Solo un 22,3% se habían independizado. Incluso aquellos que trascienden la treintena (entre 30 y 34 años con mayor especificidad), representan el 25% de los que continúan en el hábitat de sus progenitores. TRECEÑO, B., “En casa hasta los 30 y más allá”, *El Mundo*, (Madrid, 07-IX-2014): <http://www.elmundo.es/espana/2014/09/07/540b6e5bca47416b5a8b457e.html>, (fecha de consulta: 17-XII-2017). Si bien las cifras recogen que son más de cinco millones los jóvenes que no pueden emanciparse, lo que no logran reflejar es cuánto tiempo podrán permanecer independientes esos pocos que lo han logrado pues debido al tipo de contrato laboral muchos de ellos terminan regresando al lugar de donde partieron.

<sup>54</sup> Solo el 16% de los jóvenes en el 2014 computaban dentro de los trabajos por más de 12 meses en la misma empresa. *Ibidem*.

la que son los hijos quienes llegado el momento, conocido como entrar en la edad laboral, aportan una dosis monetaria aligerando los niveles de esfuerzo hasta ahora mantenidos por los progenitores. Pero, pese a la edad de sus hijos mayores, Dolores y Rosa continúan ejerciendo de cabeza de familia no solo por ocupar el rol de madres sino porque son la entrada casi única de dinero. En la familia de Dolores el ex esposo padre de las tres criaturas hace ya tiempo que no se ocupa sistemáticamente de la pensión alimenticia. En el caso de Rosa la figura paterna ni existe. Ambas mujeres hacen de madre y padre, y sobre sus hombros recae el peso de la responsabilidad educativa y económica, incluso las necesidades emocionales. Si la colaboración en la economía familiar muchas de las veces es insuficiente o nula, en la película se insiste en cómo son ellas el eje económico sin otro apoyo posible. En cuanto al educativo, Dolores es más incisiva en intentar romper el sino familiar mientras que Rosa representa la claudicación. Su hijo gana una miseria y aun así lo mal emplea. La comida que compra para la casa se intuye que proviene de la madre, que no trabaja, pues el dinero ganado tanto en la construcción como en el porno son para sus propias “necesidades”: porros y sacarse el carnet de conducir. Los 10 euros al día de la construcción, sabiendo que distan mucho de un salario mínimo diario, se destinan para un placer lejos del hogar. Le dice Carlos a su amigo Raúl: “Sí, por los menos da para unos porritos, ¿no?” Hasta el dinero que piensa obtener del chico que le agredió en el cuello en el centro comercial es para comprar una furgoneta. Es cierto que tanto la licencia de conducir como la camioneta son para trabajar dedicándose a las mudanzas como vía ganancial más “próspera” si se le compara con lo que se dedican, pero a la par responde sobre todo a un viejo sueño del chico de conducir y tener un coche. Aunque jamás será el Ferrari con el que sueña, al menos es un vehículo. Ese acto egoísta e ilusorio vuelve a pesar sobre el hogar desbalanceado económicamente de Carlos, afecta al de Natalia y especialmente a la imposibilidad de crear uno juntos.

La escena tras la filmación del material pornográfico amateur deja entrever ambas personalidades que se complementan entre lo ilusorio y lo terreno, entre la aspiración y la concreción. Y puntúa en el carácter efímero del placer de lo ganado monetariamente a través del goce carnal mediado por la necesidad de buscar una solución rápida y transitoria como los 300 euros.

NATALIA. —¿Tú lo harías otra vez?

CARLOS. —¿Contigo?

NATALIA. —Sí.

CARLOS. —Pues seguramente. ¿300 euros en una hora? Pues sí.

NATALIA. —Ya, ¿y qué haces con 300 euros? Si es que no te da pa' ná.

CAELOS. —¿Cómo no te va a dar pa' ná con 300 euros?

NATALIA. —Te da pa' un rato. Se gasta así (*chasquea los dedos*).

CARLOS. —Pa' mí todo lo contrario. En un ahora voy a poder sacar el carnet de conducir, pagarlo y me va a sobrar hasta dinero.

NATALIA. —¿Cuánto te cuesta el carnet?

CARLOS. —Unos 250 creo que eran con 10 clases. Y si me ahorro algunas clases pues menos dinero.

NATALIA. —¿Y te vas a gastar el dinero en eso, no?

CARLOS. —Pues sí cariño. Qué quieres que te diga. Es lo que llevo queriendo hacer hace mucho tiempo. Sacar un puto carnet. ¿Y tú que vas a hacer con el dinero?

NATALIA. —No sé tío porque yo es que entre el abono de transporte, el dinero que le debo a mi madre y cuatro cosas... Lo que me quede lo guardaré. Yo qué sé.

En este aspecto se retrata a Natalia más terrenal: no tiene trabajo, ni lo encontrará. Cuando lo consigue en la sesión de porno, el dinero serán empleados para pagar las deudas que tiene con su madre, sacar el abono de transporte, en el que se le irá una gran parte<sup>55</sup> y otras nimiedades que bien podrían ser revistas o ropa —el maquillaje queda exonerado porque lo roba en dos ocasiones como si fuese un acto ya rutinario—. Dentro de esas cuatro cosas más están los 15 euros que le da al hermano para que este pueda asistir a un concierto musical. Su madre se niega a facilitárselos hasta que no apruebe las asignaturas pendientes como estrategia de compensación a ver si así funciona y logra sacar el año. Natalia ejerce de madre sin serlo aún, pero desde cierta irresponsabilidad que concommita con el rol de hermana mayor, más permisiva. A fin de cuentas sus modos de ver y afrontar la vida son muy parecidos, hasta que sus decisiones fallidas y la dura situación del país cual presencia perpetua *in crescendo* la van haciendo madurar.

La escena se desarrolla en el cuarto de Carlos. Ambos personajes están ubicados alrededor del lecho, el emplazamiento central de donde se obtuvo el dinero aunque en otro espacio ajeno al hogar. Natalia está en el piso sentada revisando su móvil, Carlos también manosea el aparato sentado encima de su cama recostado en la pared junto a sus recortes futbolísticos. Conversan sin verse, ella de espaldas a él, cada uno absorto en la pantalla de su terminal. El plano no los recoge jamás juntos en aras de enfatizar su filosofía polarizada y la distinción de valores y divergentes perspectivas ante el hecho del que hablan —la conversación versa más en saber qué hacer con el dinero que en juzgar el acto en sí y sus posibles consecuencias—. Los divide como pareja en un plano contraplano sin acercarlos en ese momento decisivo post filmación porno. Visualmente están separados física y espiritualmente en ese minuto donde no les una nada. Como la cama, este detalle tecnológico se convierte en un punto de interés visual. Siempre que aparecen están con su móvil en la mano. Incluso se alternan varios planos detalles de ella donde se prescinde de su rostro pero no del acto de revisar y leer en la pantalla.

---

<sup>55</sup> El abono mensual de transporte es una necesidad, no un antojo. Forma parte del aterrizaje terrenal de la protagonista. Este es indispensable para trasladarse ya que como clase obrera solo tiene acceso al transporte público. Sin embargo cada año, a pesar del encarecimiento del empleo y la no subida del salario, hay un aumento de determinadas tarifas, como la del abono mensual. En el 2014 ya el abono de la zona A en Madrid costaba 54,60 euros, suma desproporcional en relación al salario medio de los trabajadores. Dicha subida a veces se ha efectuado dos veces dentro de un mismo año como ocurrió en 2008 y 2012 en Madrid, por lo que en el 2013 es lógico que Natalia esté preocupada en que buena parte del dinero obtenido se le escurra en esta compra. DE CÓRDOBA, F., “Cómo afectan las elecciones a las tarifas del abono”, *Ecomovilidad.net*, (Madrid, 05-XI-2014): <https://ecomovilidad.net/madrid/como-afectan-las-elecciones-las-tarifas-del-abono/>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

Aquí no solo se destaca una de las características de los *Millennials*, dígase su capacidad de captar y retener la atención en varios focos al mismo tiempo, sino que lo que se puntualiza es el modo escapista de evitar encarar la realidad y restarle atención a lo que en verdad es prioritario. Tanto la opción de separarlos en el plano como la mutua inmersión tecnológica crea una bifurcación de puntos de vista recalcando la distancia emocional entre ellos.

La tercera y última característica de la sobrecarga familiar que expone *Hermosa juventud* es la reconversión de los abuelos en nuevos padres. Se supone que es una etapa de la vida donde se recoge lo sembrado, de recompensa a lo trabajado con anterioridad. Pero la crisis ha exacerbado la dependencia de los hijos. Ya no solo para con ellos sino que en el caso de que estos se han estrenado como padres, se crea una doble sujeción filial. Los abuelos se convierten otra vez en progenitores, voluntariamente o no, debido al cuidado de los nietos. Asumen responsabilidades que pueden llegar a atentar contra su calidad de vida y desatar situaciones de estrés, depresión, impotencia e inestabilidad psíquica. Consternados ante la mala situación económica de sus descendientes o la necesidad de conservar ese trabajo productivo a toda costa, se convierten en un apoyo decisivo de equilibrio familiar y laboral. La familia sufre una reconfiguración importante que repercute en las tres generaciones: la de la tercera edad, la intermedia, y la novísima que tienen a su cargo. Este “robo” del tiempo de ocio y de descanso, o sea, la supresión del tiempo libre, se agudiza en el caso de los abuelos que aun trabajan ya que la salida del centro de trabajo no implica ya un respiro real y no les posibilita renovar las fuerzas, por lo que se puede llegar a una doble explotación de trabajo, doblemente perjudicial. Este es el caso que recoge la película a través del personaje de Dolores. Mantener sola a una familia numerosa le resta tiempo de distracción más allá del visionado de la tele mientras cena, y como apuntala Rosales, aun en ese lapsus de disipación prima la preocupación, el estrés y el enfrentamiento con dos de sus tres vástagos.

La implicación de ambas abuelas en el cuidado y manutención de la nieta está directamente relacionada al creciente respaldo de los abuelos españoles en la atención sostenida tanto a sus hijos como a sus nietos. El característico apoyo regular de estos adultos mayores ha sido violentado por un factor económico que trasciende el carácter opcional de esa función conciliadora. *Hermosa juventud* no solo explicita la responsabilidad cada vez mayor de los otrora cuidadores auxiliares (apoyo circunstancial al cuidado de los nietos y tareas del hogar) que han derivado en cuidadores primarios (cuando los hijos no pueden atender debidamente a su descendencia y la atención tiene una larga duración). Rosa cataloga como el primer prototipo pero Dolores deviene cuidadora primaria y con ella asistimos al llamado síndrome de los abuelos esclavos (atienden a sus nietos como si estos fuesen hijos propios)<sup>56</sup> o lo que popularmente se ha denominado abuelos canguros frente a los

<sup>56</sup> “El conjunto de síntomas psicológicos y físicos que están sufriendo las personas mayores como consecuencia de los cambios sociales se llama ‘síndrome del abuelo esclavo’. (...) Es el trastorno que

llamados abuelos de dominó (aquellos que gozan plenamente de su tiempo libre). Al convivir en la misma casa el fenómeno se exagera.

Culturalmente las abuelas esta asociadas a ese rol de guardianas y en ellas, incluso más que en los abuelos, se deposita la inculcación de valores y asunción de responsabilidades. Pero con la llegada y recrudecimiento de la crisis esta tradición se ha visto afectada, pasando a ser casi de obligatoriedad ya no como elección o tradición sino como salvamento ante la inestabilidad socioeconómica. “Cuanto mayor es la autonomía laboral de sus hijos menor es la probabilidad de que los abuelos cuiden de sus nietos.”<sup>57</sup> Dolores, por suerte, aun trabaja y es la única portadora de la economía real que entra en casa. Por su lado, Natalia no puede contar con su pareja ni con la madre de este, a no ser en contadas ocasiones, no tiene dinero para pagar una guardería o a un cuidador(a) profesional (en el argot popular canguro), por sus elevados costes,<sup>58</sup> y necesita buscar trabajo, el que sea pues su situación es insostenible para ella y los suyos. Su madre no puede colaborar más salvo contribuir gratis al cuidado de su nieta. Por ello la joven decide emigrar al ver anuladas todas las posibilidades de acceso al mercado laboral en España. La sentencia de que “el abuelo esclavo es el padre de un egoísta”<sup>59</sup> se diluye y cuestiona con la única solución viable en aras de sobrevivir y buscar una economía con la que mantener a su bebé desde la distancia. “La pésima conciliación laboral y familiar, la escasez de guarderías infantiles y la crisis económica obligan a muchos padres a pedir

---

afecta a personas mayores obligadas a cuidar de sus nietos, asumiendo además en muchos casos el rol de padres y teniendo que dejar de lado su vida y sus actividades”. SÁNCHEZ, S., “¿Conocéis el síndrome del abuelo esclavo?”, *Nosotras*, (Madrid, 03-II-2015):

<http://www.nosotras.com/salud/el-sindrome-del-abuelo-esclavo-6153>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

<sup>57</sup> BADENES PLÁ, N. y LÓPEZ LÓPEZ, M. T., “Doble dependencia: abuelos que cuidan nietos en España”, *Zerbitzuan. Revista de Servicios Sociales*, 49, VI, 2011, pp. 107-125. Ver también: “Aumenta el fenómeno de los llamados ‘abuelos esclavos’”, *ABC*, (Madrid, 14-X-2013):

<http://www.abc.es/familia/20131014/abci-abuelos-esclavos-201310142057.html>,

(fecha de consulta: 17-XII-2017).

<sup>58</sup> Al gasto que acarrea una guardería pública, aun siendo mucho menor que el de la privada, sigue siendo inversamente proporcional al salario de muchos obreros necesitados de este servicio. Súmesele que dicho servicio público es insuficiente y las demandas para un mayor número de plazas sigue estando sobre el tapete de las exigencias desoídas del gobierno. A ello habría que sumarle los gastos indirectos: la ausencia por enfermedad del niño no se descuenta de la cuota cobrada además de que ello implica ausencia de la jornada laboral ese día(s) o bien la búsqueda de terceras personas, especialmente los abuelos u otros individuos del entorno familiar para hacerse cargo de la criatura. LILLO, I., “Llevar un hijo a la guardería sale más caro que mandarlo a la Universidad”, *Sur*, (Málaga, s. f.):

<http://www.diariosur.es/20090224/malaga/llevar-hijo-guarderia-sale-20090224.html>,

(fecha de consulta: 17-XII-2017) y BASTIDA, A., “300.000 plazas de guardería: ¿es este el camino?”, *Bebés y más*, (19-IX-2008):

<https://www.bebesymas.com/salud-infantil/300000-nuevas-plazas-de-guarderia-este-es-el-camino>,

(fecha de consulta: 17-XII-2017).

<sup>59</sup> Así lo ha expresado el presidente de la Asociación de Abuelos y Abuelas de España (ABUESPA), quien también alega que el recurso principal de las familias jóvenes son los mayores. PRIETO, P. y MÍNGUEZ, C., “Francisco Muñoz, presidente de ABUESPA: ‘El abuelo esclavo es el padre de un egoísta’”, *ABC*, (Madrid, 14-VIII-2013):

<http://www.abc.es/familia-mayores/20130814/abci-sindrome-abuelo-esclavo-201308131747.html>,

(fecha de consulta: 17-XII-2017).

ayuda a los abuelos. Ante todo, lo que prima es el hecho de que sea un miembro de la familia ante que un desconocido quien quede al cuidado del niño”.<sup>60</sup>

Si bien el filme se centra en los jóvenes y las terribles huellas de la crisis en ellos, desde este foco, la película establece conexiones estrechas con otras generaciones igualmente afectadas creando un lazo indivisible entre unas y otras. *Hermosa juventud* funciona a modo radial, desde el epicentro (los jóvenes y su precariedad) se logra un retrato no solo generacional y contextual del aquí y el ahora español, sino que a partir de ello intenta radiografiar todas las posibles afecciones que comporta la crisis socioeconómica, de la que no está a salvaguarda ninguno de los personajes principales ni sus seres queridos, incluidos los amigos. Se centra en las características más duras y también en las consecuencias que ello ha traído consigo. Los padres son un punto neurálgico alrededor del cual pivota la familia. Los patrones familiares de las que provienen Natalia y Carlos, y de los que no han podido despegarse, influenciarán directamente en la edificación de la suya propia. Pero los tiempos no son los mismos, por lo que esta será aún más disruptiva, empobrecida, fragmentada, y puesta en signos de interrogación en todo el metraje. La familia pensada como una red de respaldo presencial y emocional queda trunca.

Rosales penetra en esos nuevos modelos de familia articulados a partir de dos factores: la economía y el tipo de género o sostén parental. En este sentido, es destacable que los tres núcleos familiares que propone el filme son los denominados monoparentales, y con mayor especificidad el aceptado como monomarentales (hogares monoparentales de que se encuentran bajo la custodia femenina).<sup>61</sup> Tres madres a cargo

<sup>60</sup> BASTIDA, A., “Los abuelos españoles son los que más tiempo le dedican al cuidado de sus nietos”, *Bebés y más*, (Madrid, 01-XI-2009): <https://www.bebesymas.com/educacion-infantil/los-abuelos-espanoles-son-los-que-mas-tiempo-dedican-al-cuidado-de-los-nietos>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

Junto a esto, en la Unión Europea, los abuelos españoles son quienes más tiempo le dedican al cuidado de sus nietos frente a la media europea. Así lo dictaminaba desde el 2006 la Survey of Health, Ageing and Retirement in Europa (SHARE). La Encuesta de Salud, Envejecimiento y Jubilación en Europa, quienes hacen estudios anuales a partir de variables como salud, estado socioeconómico, redes sociales y familiares, etc. analizada por las investigadoras españolas Nuria Badenes y María Teresa Plá. BADENES PLÁ, N. y LÓPEZ LÓPEZ, M. T., “Doble dependencia...”, *op. cit.* “Según las autoras del estudio la explicación es que en Europa el cuidado de los nietos tiene más que ver con cuestiones afectivas y voluntarias (mas abuelos cuidan de sus nietos, pero están menos tiempo con ellos), mientras que en España la labor de cuidador no siempre es voluntaria, sino que responde a una necesidad ante la falta de alternativas, que se suma al sentimiento de responsabilidad de los abuelos ante esta situación.” BASTIDA, A., “Los abuelos españoles son los que más tiempo...”, *op. cit.*

<sup>61</sup> “En España, como en el resto del mundo, la gran mayoría de los hogares monoparentales está bajo la responsabilidad de mujeres. (...) hablar de familias monoparentales es referirse fundamentalmente a situaciones en las que una madre es responsable en solitario de sus hijos o hijas, razón por la cual ha comenzado a hablarse de familias “*monomarentales*”, para reafirmar el rostro femenino de éstas”. MORGADO, B., GONZÁLEZ, M. DEL M., Y JIMÉNEZ, I., “Familias monomarentales: Problemas, necesidades y recursos”, *Portularia*, 3, 2003, pp. 137-160, espec. p. 138. Ver también el estudio llevado a cabo por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales del Instituto de la Mujer y la Universidad de Sevilla, publicado por la Fundación de familias monomarentales *Isadora Duncan*, entidad consultiva especial del Consejo Económico Y Social (ECONOC) de la ONU. GONZÁLEZ, M. DEL M., GALA, M. J., JIMÉNEZ, I., JIMÉNEZ, IN., JIMÉNEZ, J., y MORGADO, B., *Mujeres, monomarentalidad, exclusión social*:



de familias abocadas al riesgo de exclusión social: las precarias circunstancias económicas, ya sea por la situación laboral de Dolores y la aun peor de Natalia, como por la intuida pensión limitada en el caso de Rosa, lo cual influye en los modos y tiempos del cuidado de los hijos. La monomarentalidad (hogares donde las féminas son las únicas que aportan la economía familiar) que exhibe la película incide en ese rasgo de ausencia de privilegios sociales hasta llevarlo a su máxima expresión: el riesgo de pobreza. Se da la de la mujer separada o divorciada, la pensionista (nunca sabremos si por viudez o por enfermedad) y la de la joven madre desempleada, la situación más frágil. Lo realmente importante en el punto de vista filmico es remarcar no la necesidad de legitimación desde la diversidad en cuanto a nuevos tipos de familia, sino las endebles implicaciones socioeconómicas a las que la clase obrera, y en especial las mujeres que cuidan solas de sus hijos, están expuestas, especialmente en cuanto a la desprotección y la necesidad de mayores beneficios sociales y fiscales.

Incluso la familia formada por ambos jóvenes deviene doblemente monomarental. Debido a la inercia y apatía de Carlos ante la nueva responsabilidad paterna y la situación de vulnerabilidad de la familia que ha edificado, este queda como una figura paterna decorativa, sin peso real. Nada ha cambiado en su *modus operandi*. Ni siquiera recurre a la posibilidad de volver a hacer porno para mantener a la criatura, como lo hace a escondidas su pareja. Es Dolores y Natalia quienes luchan por el bebé como pueden.

Carlos, a diferencia de Natalia, no ha crecido, sigue bajo el síndrome de Peter Pan y desde él evalúa su posición y nueva realidad. Nuevamente —como en la escena donde se dilucidaba qué hacer cada uno con el dinero ganado de la filmación— Rosales decide separarlos en el plano aunque en verdad están extremadamente cerca uno del otro, ambos sentados en el suelo del cuarto. Físicamente sus cuerpos están casi colindantes. Sin embargo, psicológica y emotivamente están más desunidos que nunca. No hay

---

<http://isadoraduncan.es/es/node/358>, (fecha de consulta: 17-XII-2017). Del mismo nos hemos apropiado del término por ellas empleado de monomarentalidad, volcado ya no solo a la presencia femenina sino sobre todo al carácter de subsistencia económica.

Las familias monomarentales y su situación de exclusión social están en la agenda política y social. “Según la Encuesta Continua de Hogares 2016, el 81,3% de los hogares monoparentales en España están encabezados por mujeres y son más vulnerables a la pobreza.” DÍAZ SÁENZ, A. y SALINAS ARAGÓN, K., “La silla coja: la reinserción laboral en mujeres de 45 a 55 años con ruptura conyugal”, *Zerbitzuan. Revista de Servicios sociales*, 64, XII, 2017, pp. 153-161, espec. p. 153.

En 2017 este tipo de familias estaban encabezados sobre todo por mujeres y representaban el 11% de todos los hogares españoles. Es destacable que la mitad de ellos viven en riesgo de pobreza. VALMORISCO, C., “Las familias monomarentales piden una ley para dejar de ser invisibles”, *El diario.es*, (Madrid, 17-XII-2017):

[https://www.eldiario.es/nidos/Familias-monoparentales\\_0\\_711129692.html](https://www.eldiario.es/nidos/Familias-monoparentales_0_711129692.html), (fecha de consulta: 17-XII-2017).

Ello abarca desde la Federación de Asociaciones de Madres Solteras FAMS (<http://familiasmonomarentales.es/>), plataforma digital creada para luchar y visibilizar este hecho y sus problemas hasta la proposición no de ley (PNL) a debate de ayudas económicas para las familias monoparentales en la Comunidad de Madrid en noviembre de 2017 y que se han extendido a febrero de 2018. Ver: PODEMOS, *Boletín 16 febrero, Podemos. Comunidad de Madrid*, (Madrid, 16-II-2018): <https://cmadrid.podemos.info/tag/familias-monomarentales/>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

posibilidad de volver a tomarlos como una unidad porque ese bloque indivisible se ha fracturado. Vuelve la cámara a solidificar el discurso lingüístico, mostrando la falta de entendimiento que exigiría el nacimiento de una niña y las responsabilidades que ello implica.

El filme construye una especie de cadena o juego de espejos respecto al cuidado y la dependencia. Carlos cuida a su madre, Natalia protege a Carlos y a su hermano, cuida de su hermanita Irene y posteriormente intenta cuidar de su propio retoño. Dolores cuida de todos los suyos, incluida su “nueva hija”. ¿Pero quién cuida a Dolores? El reclamo de Dolores a Natalia se extiende a un grito generacional, de género y social en todas sus dimensiones: “Yo ya no puedo más. Cada vez tenemos menos dinero. Cada vez somos más en casa. Yo no puedo tirar más del carro.”

Y cuando Natalia emigra, ¿quién la asiste? Ella debe afrontar su madurez en solitario. Madurar a golpes por la emigración primero, con su connotación de desarraigo. Y luego por el tipo de trabajo que le espera en ese sueño de la boyante Europa, en la que Alemania se alza como hipérbole del bienestar y la prosperidad.

Y por debajo, el fracaso de la cuidadora esencial: España, la Gran Madre, y su incapacidad para velar por los suyos.

### **5.3. El otoño de la certidumbre: la educación como un pilar en descrédito**

El estudio, su necesidad como mecanismo de salir adelante y cambiar de sistema de vida, y la desacreditación por parte de los jóvenes de la formación a través de la enseñanza, están presente a lo largo del largometraje. El otro pilar educativo, tan vital como la familia en la formación de esta generación, se pone todo el tiempo en signos de interrogación por parte de sus actantes esenciales y supuestos beneficiarios, quienes teóricamente le sacarán provecho. El problema puntúa por partida doble: generacional y contextual. Pesa tanto la actitud ante el estudio como las condiciones contextuales que se dan en aras de vehicular mejor o peor dichos incentivos educativos.

La educación asociada a la preparación para la obtención de un futuro mejor no es asumida por Natalia, ni Carlos, ni sus amigos y familiares más jóvenes (como Pedro). El rol de la escuela como escalera necesaria para ascender en la escala social, se pone en cuestión en toda la película. El guion punza varias veces en el descrédito de la educación entre las clases populares y la renuncia de estas a instruirse como manera de lidiar mejor con la crisis, de escapar de su entorno agresivo y hasta de su sino.

Ninguno de los personajes del filme estudia, exceptuando a Pedro que con 16 años cursa la ESO. Por edad se intuye que Irene está en la educación infantil. Los demás o nunca pudieron cursarlos (posible caso de las generaciones más maduras, pre-democracia), o lo abandonaron y/o lo terminaron “mal que bien” (la generación de Natalia, Carlos y sus amigos). La mirada hacia la educación se da desde cuatro generaciones: la más adulta, la de los jóvenes, la del adolescente, y la por venir (las dos niñas Irene y Julia), deteniéndose en la segunda y tercera.

La escuela deviene tanto necesidad imperiosa para salir del marasmo, y la mala fortuna de una clase obrera ligada ancestralmente a la precariedad, como salvamento de una espiral reiterativa que va de generación en generación. Con la llegada de la crisis a España, este rol se ha intensificado aún más. Solo desde el conocimiento se alcanza esa formación y empuje que sirve para romper la tradición nefasta. Sin embargo, los deberes y la preparación para los exámenes se convierten en una batalla campal frente a un desapegado y rebelde estudiante que no ve en el instituto ningún tipo de crecimiento, mucho menos el lugar de entendimiento de las nuevas y viejas demandas sociales y culturales a las cuales se puede pertenecer o enfrentarse. Natalia, como su hermano, no le ha sacado partido a unos estudios inconclusos y Dolores ve con desespero y angustia como sus hijos repiten sus errores y quedan atrapados en esa herencia sin salida donde no tiene cabida el mejoramiento. Son sensibilidades diferentes que responden de modos opuestos al entorno social y cultural al que pertenecen.

Rosales deja claro que a ninguno de los dos hermanos les interesa estudiar. Pedro está cursando la ESO pero no está motivado. Estudia porque es obligatorio. Lo mal lleva, con varios suspensos, y Matemáticas representa su punto más débil y motivo de discusión familiar, pero aun así no le importa. Desoye consejos. Dice que estudia pero es falso pues vuelve a suspender, jamás se le ve con libros o apuntes, ni siquiera ubicados en algún espacio de la casa, y cada vez que sale a la calle o necesita y desea algo, es contrario a los estudios (asistir a conciertos, ir a casa de amigos a fumar, conversar con estos o sencillamente dejar el tiempo correr). Solo anhela abandonar la escuela y comenzar a trabajar en lo que sea, pese a que no sabe hacer nada. Le es insoportable la idea de aguantar más en la casa y en el espacio escolar, bajo la égida de la madre y de los profesores. Sin embargo su preparación profesional es nula, por lo que la futura subsistencia una vez independizado se antoja utópica, desestructurada, y como la de su hermana, rumbo a la precariedad laboral o a trabajos más factibles pero inviables a nivel de valores inculcados en el hogar y la escuela, quizás rayando con la pequeña delincuencia en el peor de los casos.

Natalia, con 22 años, abandonó la continuidad escolar una vez que esta no se hizo obligatoria. Carlos de 23 años tampoco estudia. Ambos dejaron trunca su formación estudiantil y profesional. La lectura de Natalia es de revistas *light*, a las que hojea encima de la cama mientras oye música con los cascos. A su chico ni siquiera se le ve con un periódico o revista deportiva, ya que es tan amante al fútbol. En ambos la mayor

cercanía a la literatura de cualquier tipo lo explicitan las paredes de sus respectivos cuartos, donde hay recortes asociados a sus gustos y pasiones: en él priman los de balompié, y en ella fotos relacionadas con la música, animales y paisajes, pero solo son imágenes, ni siquiera ningún recorte de artículo. Cuando se convierten en padres también las fotos con la niña irán a parar a esta suerte de marcos efímeros de gotelé, imperfectos y grumosos como ellos. Sus amigos del barrio parecen mutilados por la misma inercia ante el estudio y el descrédito educativo.



Fig. 13. Otra vez el collage como parte de la iconografía del filme y dentro de su sello autoral. Aquí con un uso realista dentro de la puesta en escena, en la convivencia de elementos informales y asimétricos en una misma pared, dotando de veracidad e intimismo al recurso como mecanismo de caracterización de los protagonistas. Un muestreo de sus verdaderos sueños, aspiraciones. Sus vivencias y recuerdos (fotos de ellos como pareja, fotos de Julia, entradas al estadio) se amalgaman con las imágenes de otros (ídolos deportivos o musicales) que juegan un rol en su vida.

La generación anterior, representadas por los padres de ambas familias, no parecen tener un pasado estudiantil llamativo debido a las actuales condiciones de precariedad en las que se encuentran inmersos sin posible alternativa. Al padre de Natalia y Pedro, quien ha formado un nuevo hogar con Mercedes, no le alcanza nunca para el pago de la pensión alimenticia a los hijos, y cuando lo hace es insuficiente “Dale esto a tu madre. Sé que no es mucho. Son 120 euros, pero le dices que es lo único que puedo pasarle este mes. Que no tengo más. Que quiere que haga. Y si se queja que se fastidie”, le dice a Natalia su padre. No vemos que visite a sus restantes vástagos, solo se encuentra con la mayor en el parque y en estas conversaciones los consejos no incluyen la educación ni de ella ni de los restantes. La ex esposa y madre de su prole mal vive con su salario repartido entre cuatro, y Rosa sobrevive junto a su hijo de alguna posible entrada mensual que se presupone y cuya naturaleza desconocemos (puede ser por invalidez o por viudez). No hay ningún indicio que deleve la relación estudio-trabajo como fructífera o necesaria ni en el pasado ni en la actualidad. Ni siquiera el padre de Raúl y el tío de Carlos, personajes episódicos que pertenecen a la misma clase social y al común tipo de subsistencia: uno en la construcción y el otro en el negocio de las mudanzas. Torbe sí tiene estudios pero de poco le han servido para su actual profesión. Aunque en el filme no se hace mención a ellos, es importante acotarlo ya que él hace de sí mismo, se autointerpreta, como lo hace J. P. Love, su coetáneo sueco-alemán, ambos dedicados al mundo del cine X. En el caso del empresario vasco, este se dedicó primeramente al mundo del comics, a la música, a la locución radial, pero

su verdadera fama le llegó como actor, director y productor de cine porno, especialmente con su web *Putalocura.com* dedicada al porno casero o amateur.<sup>62</sup>

De los tres, solo Dolores se siente preocupada por la adquisición de conocimientos de sus hijos a través de la escuela, porque estos disfruten de alguna formación que les ayude a romper con la tradición familiar. De los tres sabe que la primogénita ya no tiene mucha salvación pues cada vez más, sobre todo al decidir asumir la maternidad sin reales medios económicos para ello, seguirá sus propios pasos, incluido el de elegir una pareja poco operativa para afrontar juntos la vida real. Pero con Pedro aún siente la esperanza, la posibilidad de ruptura con el legado clasista. Es él quien simboliza para ella la nueva generación que impondrá un cambio y que servirá de ejemplo para generaciones posteriores a las que pertenecen Irene y más tarde Julia, la nieta.

El retrato del adolescente ofrecido por Rosales es más desencantado. El punto de vista del creador es más distanciado y realista por lo que construye una mirada punzante, corrosiva. Y como sucede con su hermana mayor, con su novio y con los amigos de estos, a él también lo erige como símbolo de la paralización y el desencanto de todo un colectivo. Incluso es más duro porque su edad ni siquiera le permite llegar a ese desengaño entre la etapa estudiantil y el paso al trabajo. Por ende, la positiva ambición de Dolores se torna dolorosa y fútil. La cámara se recrea en su sufrimiento, en su decepción, en la aceptación de los males o descarrilamientos por venir, y desde lo comedido queda detenida en ella, en sus gestos y sobretodo en sus silencios. Es una mujer que no tiene voz o de poco le sirve dentro del hogar que ha formado. Si los parlamentos de la actriz son decisivos en la descripción del entorno familiar, la situación económica y la imperiosa necesidad de algún tipo de cambio, son especialmente sus gestos, y sus pequeños pero incisivos mutismos, los que terminan de adosarle el verdadero sufrimiento y desaliento ante el empuje baldío.

---

<sup>62</sup> Torbe estudió cinco años en un colegio del Opus Dei y con burla explica que la enseñanza allí recibida es una de las causas esenciales de su actual profesión. “He salido así de pervertido por la culpa de los curas. Nos decían que el sexo era algo malo, por eso, cuando salí a los 18 y perdí la virginidad, descubrí lo maravilloso que era y me metí a hacer porno”. DE LA CAL, L., “La cárcel del rey del porno”, *El Mundo*, (01-V-2016): <http://www.elmundo.es/cronica/2016/05/01/5723bc0622601dde098b4613.html>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

Es interesante apuntar que Torbe comenzó a gozar de fama mediante una serie porno donde se disfrazaba de sacerdote y simulaba tener relaciones con colegialas. El espacio estudiantil y su iconografía ha estado estrechamente ligado al imaginario fílmico pornográfico desde el nacimiento del género a finales del siglo XIX. Sin embargo, en *Hermosa juventud* se relacionan porno y educación de otro modo, asociados soterradamente al descrédito de la educación como medio de prosperidad actual y futura, y al sexo como la búsqueda de dinero fácil.



Fig. 14. Momento en el que Natalia le comunica su embarazo. La pesadumbre de Dolores descansa más en esos pensamientos, en ese reposo en falso cuando todo hierve por dentro, que en lo que le pregunta y recrimina a la inconsciente hija que no se ha cuidado en el sexo. La cámara se detiene siempre en esos instantes potenciando la fuerza que estos adquieren para dilucidar qué sucede con esta mujer rota.

¿Tal vez su hija Irene rompa con esa “maldición”? ¿Quizás lo haga Julia? Es una de las varias interrogantes que deja Rosales en manos del receptor. Ambas niñas las está criando lo mejor que puede, pero nuevamente sin ayuda alguna, incluso después de la partida de Natalia hacia Alemania, o sea, sin la otra adulta de la casa, sin tiempo para educarlas mejor, sin dinero para darles una vida vinculada a otro tipos de estudios extra escolares que posibiliten inculcarles ciertas habilidades o descubrir preferencias o develar futuras vocaciones. Es el día a día, y la agudización de esta cotidianeidad con la crisis. Y cuando hablamos de crisis, tan importante es el sistema de precariado que exhibe impudicamente todo el filme como otros aspectos críticos que suponen un retroceso en el credo de una formación que otorgue conocimiento y libertad, al modo de la Ilustración. “La inestabilidad y la incertidumbre que caracterizan nuestro tiempo son ajenas a la propuesta escolar moderna, que tiene como lugar de enunciación a la Ilustración”.<sup>63</sup>

El filme también muestra la crisis en el sistema educativo desde la exposición de los cambios sufridos en sus leyes y recortes. Se da una dañina retroalimentación. Por un lado, el sistema educativo ha ido frenándose en su avance, e incluso retrocediendo, debido a la crisis económica y por otro, a la inversa, esta ralentización ha contribuido en el aumento de la misma. La crítica y el llamado de alerta al sistema educativo español está presente de disimiles modos: el descrédito educativo, la apatía estudiantil de las nuevas generaciones, la falta de oportunidades, del fracaso escolar, la disminución de la inversión en educación, etc.

Pedro está relacionado con uno de los problemas latentes en España que se agudizó a raíz de la crisis, el Abandono Escolar Prematuro (AEP), sobre todo entre las capas sociales obreras. Un problema histórico del proletariado que se trata de erradicar o al menos intentar que baje su cuantía. Ello es vinculante otra vez con las políticas

<sup>63</sup> TOBEÑA, V., “La escuela en el mundo contemporáneo. Notas sobre el cambio cultural”, en Tiramonti, G. (dir.), *Variaciones sobre la forma escolar. Límites y posibilidades de la escuela media*, Rosario, Homo Sapiens, 2011, pp. 205-237, espec. p. 206.

educativas y especialmente con la implementación de la LOMCE.<sup>64</sup> El cambio de las leyes que presiden la educación nacional es una constante que reaparece cada cierto ciclo temporal, asociado a los partidos políticos en el poder. La muestra de ellos son la implementación de las diferentes reformas educativas (LOGSE, LODE, LOE y LOMCE) que, independientemente del signo ideológico, han ido incorporando mecanismos de privatización encubierta en la educación pública.<sup>65</sup> Supuestamente la LOMCE buscaba mejorar los resultados globales del sistema educativo español así como reducir los elevados niveles de AEP nacionales (superior a la media europea en el 2013 con un 24,9%).<sup>66</sup> Pero en vez de redirigir los resultados hacia su mejoramiento, o la tasa de abandono escolar, las nuevas medidas atentaron contra el buen desenvolvimiento de un sistema pensado para el progreso estudiantil. Los estudios de secundaria y de bachillerato fueron los primeros en verse afectados, con reordenamientos de años y asignaturas y sobre todo el nuevo sistema de reválidas para Primaria, ESO y Bachillerato mediante exámenes finales externos. Es el mismo nivel escolar que se encuentra cursando Pedro. El filme ocupa un marco temporal que va de 2013 a 2014, por lo que estas medidas son importantes en el contexto en que se desarrolla la historia, en el análisis textual y sociológico de la película.<sup>67</sup> Fue “la ley

<sup>64</sup> Uno de los mayores retrocesos en los estudios universitarios y que más graves secuelas ha dejado fue la política implementada bajo el mandato del ministro de Educación, Cultura y Deporte José Ignacio Wert (del 22 de diciembre de 2011 al 26 de junio de 2015). Respecto al sistema educativo, Wert impulsó diversas que parecían responder más a intereses políticos y económicos (procesos encubiertos de privatización) que al verdadero aporte al alumnado. Sin embargo ninguna tuvo tanta trascendencia en dicha regresión educativa como los recortes del gasto público en educación con una propuesta de 3.700 millones de recorte (junto a la propuesta de 7 200 millones de euros de recortes en sanidad). Con la excusa de cumplimentar los pactos y exigencias que demandaba la Unión Europea al país, se aprueba la reforma impulsada por el ministro en 2013: la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad de la Enseñanza), también conocida como la “Ley Wert”. Es importante decir que en ese entonces el PP contaba con la mayoría absoluta y que dicha ley no fue apoyada por ningún otro partido en el Parlamento, solo la abstención de UPN (Unión para el Pueblo navarro). Ese es el año de rodaje de *Hermosa juventud*, por lo que no es gratuito el anclaje a este fenómeno de desatención a los pilares primarios para la conformación de un país y el futuro de sus individuos. Todas las etapas educativas se vieron afectadas. Para datos y cronología detallada del proceso ver:

CAMPOS, P., “Por qué se protesta: los puntos clave del conflicto en la educación pública”, *el diario.es*, (24-X-2013):

[https://www.eldiario.es/sociedad/marea\\_verde/puntos-clave-conflicto-educativo\\_0\\_189331076.html](https://www.eldiario.es/sociedad/marea_verde/puntos-clave-conflicto-educativo_0_189331076.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

“LOMCE: La cronología de una ley educativa contestada en las calles, las aulas y los parlamentos”, *El País*, (Madrid, 09-III-2017):

[https://politica.elpais.com/politica/2017/03/09/actualidad/1489051432\\_278376.html](https://politica.elpais.com/politica/2017/03/09/actualidad/1489051432_278376.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

ÁLVAREZ, P., “El Consejo Escolar pide una reflexión sobre que el título de la ESO se pueda obtener con menos de un 5”, *El País*, (Madrid, 20-IV-2017):

[https://politica.elpais.com/politica/2017/04/20/actualidad/1492704528\\_473170.html](https://politica.elpais.com/politica/2017/04/20/actualidad/1492704528_473170.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

<sup>65</sup> SAURA, G., “Think Tanks y educación. Neoliberalismo de FAES en la LOMCE”, *Education Policy Analysis Archives/Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, Vol. 23, 107, 26-X-2015, pp. 1-16, espec. p. 1: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=275041389098>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

<sup>66</sup> “LOMCE: La cronología de una ley educativa contestada en las calles...”, *op. cit.*

<sup>67</sup> Otro factor a tener en cuenta dentro del retroceso que significó la LOMCE destaca el referente a la Universidad. En este ámbito surgieron dos medidas fuertemente atacadas, el aumento de las tasas y la política de concesión de becas. La congelación o disminución de fondos de la universidad implicó el aumento de las tasas por parte de estas para conseguir dichos fondos, lo que encareció el acceso a una especialización cada vez mayor del conocimiento, especialmente los másteres —tendencia que por demás

educativa con menos apoyo de la democracia”, la que “unió por primera vez a todas las etapas educativas del país”,<sup>68</sup> propiciando la respuesta contundente a través de la llamada Marea Verde.<sup>69</sup> Aunque la educación no universitaria en España es gratuita, Dolores debe pagar los materiales escolares, los altos precios de los libros y el menú escolar de sus hijos.<sup>70</sup>

Es importante remarcar que en la versión 6 del guion el foco descansaba más en la relación dicotómica y opuesta que se da entre aprovechamiento escolar y una buena explotación del tiempo. Se remarca la importancia de lo útil versus la inutilidad del arrepentimiento. Dolores devela en sus palabras remordimiento, y como enseñanza esencial de vida intenta transmitírselo a sus hijos. “Es que el tiempo que pierdas ahora no lo vas a recuperar Pedro, es que no lo vas a recuperar”. La diferencia negativa no está en la novedad de los nuevos tiempos sino en los modos de poco esfuerzo para llegar a ello. La cultura del menor esfuerzo o ninguno. Profesiones como *influencer*, *youtuber*, videojugador, son priorizadas, pues en ellas incluso los menores de edad ganan grandes sumas de dinero. Y se suman a las soñadas de siempre, entre las que destacan modelo y jugador de fútbol. Contribuyen a un anhelo de mercado laboral completamente diferente, donde prima lo inmediato, la rapidez en lograr algo, el impacto del éxito. Pero también la más pronta caída. Es el deseo y el sueño del dinero fácil, la fama, la hipervisibilidad. Se magnifica el aprendizaje de la calle y la búsqueda de riqueza material por vías más cómodas y factibles.<sup>71</sup>

---

sigue *in crescendo*, y que ha traído consecuencias negativas para la formación actual de los jóvenes de cara a su futuro—, convirtiéndose el espacio universitario en un recinto selectivo pero desde el punto de vista económico y no intelectual. En paralelo se efectuó una rebaja dramática de la asignación para becas. “(...) el dinero de becas y ayudas al estudio cayó un 15% entre 2011-2012 y 2012-2013 hasta los 275 millones.” *Ibidem*. Esto repercutió especialmente en los hijos de las clases populares.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> La Marea Verde significó una réplica enérgica de insumisión a las medidas promulgadas por el PP bajo la égida de Wert en forma de protestas, huelgas, paros de 12 horas en todo el país que unificaban a alumnos, padres y profesores. Abogaban por una verdadera representatividad institucional en el orden educativo, el rechazo a dichas medidas, la urgencia al cambio, la anulación de las mismas y la dimisión del ministro. Esto trajo consigo una unificación de todos los sectores y comunidades bajo un mismo malestar en clara actitud colaborativa. Si la Marea Blanca, en Salud, fue decisiva en el mantenimiento de la salud pública, la Verde, en Educación, acarrió el abandono de Wert de su cargo en el 2015 y la suspensión de las reválidas bajo una fuerte presión de las autonomías y de la convocatoria social.

<sup>70</sup> Las becas de libros de texto bajaron en el curso 2012-2013 un 59,3% en aquellas comunidades que no son gratuitos (Aragón, Castilla-La Mancha y Galicia) o las liquidaron, como fue el caso de Baleares y Madrid, donde se desarrolla la historia, por lo que fue una de las comunidades más afectada. Algo parecido sucede con el menú escolar. El precio del mismo subió en más de siete comunidades y miles de alumnos se han quedado sin estas ayudas. En el caso de Madrid, se pasó de otorgar más de 112 mil becas en el 2010 a cubrir en el 2013 las “de extrema necesidad”. CAMPOS, P., “Por qué se protesta: los puntos clave del conflicto...”, *op. cit.*

<sup>71</sup> Dentro de estas nuevas profesiones más fáciles y veloces en la obtención de dinero se encuentra la pornografía. Debemos tener en cuenta que Torbe posee muchísimos seguidores tanto en su web como en su canal de *YouTube* (con suscriptores en torno a los 34 mil), por lo que es un *influencer* dentro del universo del porno y para cierto público es un icono de triunfo bajo estrategias alternativas donde los estudios no priman, ni siquiera posibilitan dicho éxito. Ello tiene una influencia sustancial en jóvenes de ambos sexos, adictos a los medios tecnológicos, “enganchados” a plataformas de visionado gratuito como *YouTube*, anhelantes de ser triunfalistas bajo el mínimo esfuerzo y bajo la cultura de la enajenación y el disfrute perenne. TORBE, “¿Sirve de algo estudiar?”, *YouTube*, (30-VI-2017): <https://www.youtube.com/watch?v=I9mQEtF8ZjY>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).



Solo les queda entregarse a otros modos de subsistencia económica y de placer: la pequeña delincuencia (como el atraco que Carlos efectúa con la ayuda de amigos para cobrar una indemnización que un Tribunal ha dicho que merece, o el robo de Natalia en el centro comercial —sintomático de la cultura consumista en que están inmersos, sustrae maquillaje, ni siquiera comida—); los pequeños y cada vez más efímeros trabajos temporales (las horas mal pagadas en la construcción o haciendo mudanzas los fines de semana); la droga (la que fuman Pedro y sus amigos en los parques en vez de estar en el colegio o la que compran Carlos y su amigo); el porno casero (al que terminan sucumbiendo la joven pareja), o la emigración, sin percatarse de que no necesariamente comporta una mejoría (Natalia emigra para al final acceder del mismo modo al dinero, consecuencia de su falta de preparación para otro tipo de trabajos).

El entorno escolar está presente y paradójicamente al mismo tiempo ausente. Se discursa mucho de él, de disímiles modos, pero nunca se ve un plano de una escuela, ni siquiera en un tercer o cuarto término de la composición, ni se filma nada allí o su inmediato alrededor. Como espacio visual queda desterrado. Se reflexiona sobre él desde su nulidad icónica. Adquiere peso precisamente en esa omisión, y desde ese vacío icónico se construye la equivalencia metafórica entre crisis y educación. Nuevamente la importancia de construir cinematográficamente la tesis esencial a través de la autoridad de la imagen, del influjo de la forma. Los diálogos ocupan en el filme un peso decisivo, más que en la restante filmografía del director. Describen y explicitan todo pero es desde el sistema *escópico*<sup>72</sup> donde el problema planteado alcanza la concreción más potente. Los espacios donde se discute el tema educativo son el hogareño, que implica a los padres y su desaprobación en el comportamiento juvenil, y el parque, que involucra a los amigos, bajo un consenso común de opinión. Entornos opresores unos y liberadores otros, mediados por la presión familiar o la compatibilidad entre los afectados. En todo momento con una visión nihilista, desencantada y tergiversada del sistema educativo y sobre todo lo más vital, de cómo este ya no es una vía real para ascender y mejorar en la vida, si siquiera para fomentar una escala de valores perdida.

---

<sup>72</sup> La Real Academia Española no lo recoge, pero otras instituciones legitimadoras como la Academia Mexicana de la Lengua sí, y como sucede con otras nomenclaturas, cada vez más es un adjetivo expandido en el discurso teórico; en este caso en el psicoanalítico y el artístico. “El adjetivo *escópico* significa ‘visual’, ‘con la mirada’. Se usa con frecuencia en el psicoanálisis y en las artes visuales, en frases como *pulsión escópica*, *régimen escópico*, *violencia escópica*, entre otras. Para mayor información, le sugerimos consultar un diccionario de psicología o bien uno de arte.” ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA, “Escópica ¿Qué significa la palabra escópica?”, *Academia Mexicana de la Lengua*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, Pro-Academia Mexicana de la Lengua, 2016: <http://academia.org.mx/esp/respuestas/item/escopica>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

Cristian Metz habla de régimen escópico y José Luis Brea de episteme escópico. Del término psicoanalítico freudiano pulsión, se crea pulsión escópica asociado al cine, que descansa en el deseo de ver, y que “supone una distancia marcada por el sujeto y el objeto de la mirada, y está en la base del voyeurismo”. Ver: AUMONT, J., y MARIE, M., “Pulsión escópica”, en Aumont, J., y Marie, M., *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, la marca, 2006, p. 183.

El adjetivo escópico es un cultismo, particularmente un helenismo, formado sobre la raíz griega *skóp-* que indica mirar. En nuestra investigación la utilizaremos como adjetivo admitido dentro de la sinonimia correspondiente a mirada, la que asociaremos, desde el punto de vista filmico, con la lente cinematográfica y el ojo del director.

El parque deviene espacio por antonomasia de la concreción de los sueños, recuerdos, anhelos y filosofía de vida de los jóvenes. Pueden ser ellos mismos, sin el ojo controlador de padres o jefes (para aquellos pocos que trabajan). Es en este cómodo hábitat, recurrente en todo el largometraje, donde fluye nuevamente el tema pedagógico. Presentado en plano general, aparecen unos chicos que juegan en una cancha al baloncesto.<sup>73</sup> En *off* se oyen criterios sobre deporte y el físico necesario para ello como parte de la conversación que entablan los amigos del barrio, entre los que se encuentra Carlos. Pero se refieren al fútbol, casi el monotema entre estos chavales. Para dotar de mayor realismo a la escena, coqueteando con el documental como si fuese un reportaje o una cámara escondida, se juega a interrumpir en la misma simulando que esta ya había comenzado. Una intrusión sin alterar el verdadero decursar de la conversación y sus comportamientos. Esta estrategia de simulación se reproduce en todo el filme, no solo en las pláticas entre amigos, sino también para las discusiones de pareja, el rodaje del porno, los diálogos con Dolores, los chats por WhatsApp, en clara intención de conferir naturalismo y mayor credibilidad, con las en apariencia menores intromisiones posibles. A esta escena en particular se le suma, como otro elemento que contribuye a ello, el transitar de otros habitantes del barrio ajenos a la filmación y una apertura y cierre en gran plano general como un observador distante que documenta un hecho.

La alternancia de planos va ubicando a cada amigo, dándole individualmente voz en determinados momentos, otras superponiéndolas dentro de la típica conversación oral. Incluso la lente recalca la capacidad de los jóvenes de estar en varias cosas a la vez, como por ejemplo, no soltar el móvil mientras los demás hablan. La cámara incide en este amigo mientras Carlos en *off* comenta su visión de la enseñanza y el deporte, y los demás opinan. No es casual esta imagen. Es una práctica cada vez más habitual y que denota una mala educación, pero que no valoran como negativo, sino que fluye como un comportamiento normal. La lente se regodea en ello no solo como participante descriptivo sino que tácitamente juzga. Le dedica más planos a este hábito y a su practicante que a quienes emiten opiniones. El sonido agudo característico de los mensajes enviados que entran de modo constante, al ubicarlos en el mismo plano sonoro que los parlamentos, contribuye a recalcar esta irrupción “armónica”. Pocas veces el amigo deja el móvil y levanta la mirada para atender a los demás, y cuando lo hace es un acto efímero, sin estar realmente centrado en ellos, ni en el tema que se maneja, para luego continuar inmerso en el espacio virtual. Planos generales y medios, planos detalles de sus manos, de su rostro, en una insistencia que le abandona a ratos para nuevamente recuperarle en cuadro, como mismo hace él con sus amigos y su aparato. El punto de vista omnisciente de la cámara hace un importante llamado de atención sobre

---

<sup>73</sup> Las canchas de baloncesto son más baratas de construir. Las viviendas sociales de Estados Unidos, o *projects*, se diseñaban con canchas de este tipo como espacio de ejercicio y ocio, lo que propició el *boom* de este deporte entre la clase obrera afrodescendiente. Este fenómeno no se ha dado en España, donde los baloncestistas se forman en escuelas, universidades o clubes profesionales. Para muchos jóvenes en Estados Unidos jugar al baloncesto es también una forma de imitar a sus héroes (deportivos y económicos). En el caso español sigue siendo el fútbol y sus jugadores los héroes a copiar. Por ello la conversación es tomada a partir de la mención de los iconos Messi y Ronaldo como dos paradigmas antagónicos.

esto, al tiempo que a ratos parece otorgarle el rol de un personaje más dentro del grupo, asumiéndolo como natural.



Fig. 15. Entre la voz en *off* y lo que recoge la cámara se prioriza la actitud del chico con el móvil, inmerso en su entretenimiento virtual más que en el real.

Aquí, a diferencia de la analogía sutil con el porno y los modos alternativos de adquisición de dinero que no son a través de los logros escolares, sí hay un maridaje entre fútbol y educación. Se hace a través de Carlos quien compara la potencia física del jugador de fútbol con el vigor del conocimiento del estudiante. Se siente disminuido, como un mal jugador que se queda en el banquillo y finalmente se pierde deportivamente. Carlos construye una analogía con el estudiante que es enviado al fondo de la clase, por gamberro, y por ello ignorado, con lo que pierde su motivación y deseo de aprender y superarse.

AMIGO 1. —Ya, pero sin embargo si tienes un físico más imponente te da igual que te den patadas (...) A Ronaldo le dan y a Messi aunque le den se la va a pitar, a Ronaldo, ¿no?... A Ronaldo le tienen que hacer sangre, un agujero o romper...

CARLOS. —... cuando yo era más pequeñito y tal, recuerdo que me pitaban y si me tocaba uno ya me pitaban “ehhhh”...

Claro, también, pero es que tampoco vale el arrollar, ¿sabes? Vale la carga, lo que no vale es el arrollar por detrás o pegarte el empujón porque sea más fuerte que tú, ¿sabes? También quien te quiera enseñar y todo. Porque yo lo veo así, ¿sabes? A mí no me quisieron enseñar, pasaron de mí, me dijeron tú eres el gamberro, ponte al final de la clase... y a los que se portaban bien explicaciones. Yo le preguntaba a la señorita, a la profesora. Le decía: oye, qué pasa con esto. No, no, si tú es que no lo vas a hacer. Si tú es que no sabes hacer ni una O con un canuto.

AMIGO 3. —Yo creo que si te ponen un incentivo, digo de, pues como no te pueden dar dinero. Tengo que tener 100 euros, o 200, pero dices venga, tienes que sacar X notas y te pagamos al mes tanto dinero.

Este comentario de Carlos parece una justificación, frente a sus amigos y a sí mismo, por su desgana o apatía por estudiar, amparándose en su acusación a los profesores por su desinterés en esforzarse con los alumnos menos intelectualmente favorecidos o más renuentes a hacer el esfuerzo de estudiar. No es creíble ya que constantemente se muestra su falta de esfuerzo, su desgana, más allá de cuanta responsabilidad puede tener o no la sociedad en su actual situación. Este parlamento le retrata y le descalifica. Carlos tiene la fantasía de que si la profesora se hubiera ocupado de él hubiera sido un Messi o un Ronaldo, cuando lo cierto es que probablemente nunca

hubiera alcanzado ese nivel aunque hubiera seguido estudiando. Pero nunca lo sabremos precisamente por haberse dejado vencer y abandonar los estudios, por no cumplir esas leyes de vida que te permitirán un posible triunfo.

Me gusta mucho el fútbol. He visto cientos de partidos en mi vida. En un partido de fútbol se cumplen siempre las leyes del fútbol. No hay excepción a esto. Las leyes del fútbol no están escritas. Son secretas e imposibles de escribir, pero los aficionados y los profesionales la conocen. Se trata de un conocimiento entre tácito e intuitivo. En el cine pasa lo mismo. (...) Si un cineasta pasa por alto alguna de esas leyes, las consecuencias no se podrán evitar. Es necesario recibir el conocimiento de los maestros, hacer varias películas y ver muchas películas diferentes para entender esas leyes (...) <sup>74</sup>

La frase de Rosales trabaja la idea del conocimiento basado en aprender, reproducir y respetar dichas leyes si desea llegar a dominar bien el oficio. Esas mismas leyes que como las del fútbol son aplicables a la educación. Por lo tanto, esta relación que se entabla entre formación y deporte no solo ancla el exacerbado interés del fútbol en el entorno español y su capacidad como punto de unión colectiva, sino también enfatiza en las posibilidades desaprovechadas al solo verlo desde el lado del triunfo y la espectacularidad sin emparentarlo con la motivación hacia el esfuerzo y sus posibles gratificantes resultados. Lo que queda es la capa superficial basada en el éxito, la fuerza física ante que la estratégica (de hecho Messi no se caracteriza por su potencia física para esquivar los golpes, sin embargo no reparan en ello). Se han incumplido las leyes, no interesan, y por ende las consecuencias son irrevocables.

Llama la atención el punto de vista del amigo que solo ve como verdadera motivación para estudiar el que les proporcionen una cuantía, 100 o 200 euros, para lograr buenas notas. El incentivo del aprendizaje en sí como holgura intelectual no es tomado en cuenta. Suena a chantaje, a querer cumplir el sueño ajeno (el de los padres) y por lo tanto se les debe dar algo a cambio. El parlamento es desconcertante y lo que lo torna potente es el consenso que adquiere dentro de la polémica, asumiéndose como natural o lógico. Deja constancia de la endeble capacidad de convicción de la educación familiar y escolar, que a la larga repercutirá no solo en la prosperidad individual, sino en la del país. En ello pesan no solo los nuevos modelos a imitar y la banalización de la actual sociedad, sino también la percepción de la corrupción como mecanismo de acceder al poder y construirse un prestigio mediante herramientas ajenas al esfuerzo, a la inteligencia, a la lucha diaria, a la legalidad. El presente modelo educativo no parece capacitado para generar nuevos profesionales que serán decisivos en el futuro inmediato. A su vez los jóvenes mostrados no parecen aptos para querer cambiar ni el *aquí y ahora* ni lo que vendrá, inmersos en un perenne *presentismo* que se debate entre

<sup>74</sup> ROSALES, J., *El lápiz y la cámara...*, *op. cit.*, pp. 25-26. La nota se refiere a una comparativa entre fútbol y cine, a partir de sus semejantes inviolables leyes tácitas, pero más allá de la idea primigenia idea manejada por el director, esta se aviene a la particularidad de la tesis que nos muestra en este filme.

la inconformidad, la crítica a otros pero no la autocrítica y el mundo utópico aspiracional.

La única acotación a esta escena que aparece en el guion, sobre qué conversan, ancla esta idea de la evasión y de los temas del momento que en verdad les interesan. “Charlan de sus cosas, de sus amigos, de sus preocupaciones. Nada de política o de actualidad general. Están tranquilos y disfrutan plácidamente del momento. Un momento, por otro lado, que no tiene nada de especial.”<sup>75</sup> La política queda exonerada en el tipo de programas televisivos que ven, en los videojuegos, en la casi nula lectura, en la información que comparten en los móviles, en la música que escuchan, en los conciertos a los que asisten, y en las conversaciones en los parques y centros comerciales donde se reúnen. Ni siquiera se mencionan contenidos de actualidad que impliquen una conciencia en torno a ideas cruciales que les afectan como sujetos y como generación. Una cadena ascendente afectada por una sociedad en crisis económica, política y moral. La escena, como toda la cinta, agujonea en el descompromiso con su época en términos de un saber y una actitud que socave los propios cimientos carcomidos de esa armazón social que los desfavorece. Y palpa la vacuidad, la embriaguez por la superficie, la porosidad de la cáscara. “La maquinaria propagandística ha llegado a tal nivel de sofisticación y eficacia que las ideas dominantes penetran sin esfuerzo, se imponen sin resistencia y su adopción aparece como el resultado del libre albedrío”,<sup>76</sup> postulado en consonancia directa con las proposiciones de modernidad y sociedad líquida de Bauman y el destello vacío o era del vacío de Lipovetsky.<sup>77</sup> La cinta crea un equilibrio constante entre los roles que adquiere la sociedad y los jóvenes, entre ayudantes y oponentes. Ambos transitan entre uno y otro, sin dejar de culpabilizar ni enjuiciar tajantemente a ninguno. Ambos son causa y consecuencia y portan un incumplimiento de esas leyes sagradas no escritas a las que se refiere Rosales, que tiene el fútbol, el cine, y también la sociedad para con sus individuos, y los individuos para con ella y consigo mismos.

---

<sup>75</sup> ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de Hermosa juventud...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>76</sup> ROSALES, J., *El lápiz y la cámara...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>77</sup> Ambos pensadores se han centrado en el estudio de la sociedad y sus comportamientos, quienes la componen y sus nuevos derroteros de bienestar, libertad, placer, trabajo. Y en ello la preponderancia del individualismo como una marca social y el aguzado sentido del goce en lo efímero, lo propio y lo superficial. El individuo se regodea en lo trivial, en el consumismo, en un falso sentido de libertad. En dicho contexto asistimos a una sociedad que se escurre, con una solidez endeble donde las ideas, valores, conceptos, etc. son líquidos. Ver: BAUMAN, Z., *Modernidad líquida...*, *op. cit.*

Como Bauman, Lipovetsky se ha dedicado a la descripción y desmontaje de la sociedad contemporánea, desmenuzándola desde sus más claras características y sus más oscuros intersticios. En su ensayo *La era del vacío* (1986), Lipovetsky aborda la preponderancia del individualismo como rasgo consustancial a las sociedades contemporáneas. En ellas se da una importante transformación donde el impacto político y el discurso colectivo, la convicción de un mundo mejor y su lucha ferviente por el cambio ceden ante el peso de lo social y la preponderancia cada vez mayor del sujeto como ser aislado y egoísta. Nuevos rasgos como la apatía, el descentramiento, la falta de credo en el futuro legitimando la vivencia del presente y de lo efímero, la exaltación del culto a la personalidad, la exacerbación del consumo desenfundado como mecanismo de sustitución, conforman un panorama actual marcado por una egolatría y una autonomía como individuo en la que la seducción y la vacuidad ocupan un rol sustancial. Ver: LIPOVETSKY, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo postmoderno*, Barcelona, Anagrama, 1989.

“Un momento, por otro lado, que no tiene nada de especial” acota, en el guion, esa sensación de ausencia de conflicto o problema. Pero nuevamente, Rosales sabe, desde la sinuosidad de la puesta en escena, crear un espejo de la realidad que lleva implícito una trampa, una doblez que debe activar el receptor, completando el mensaje, reescribiendo y condensando lo que le devuelve la imagen. Muchos de los momentos duros, los más álgidos, los más chocantes, se resuelven mediante el tono intimista y lo aparentemente anodino, como si fluyera la realidad tal cual, sin forzarla, sin acudir en ningún momento al panfleto político o sociológico para dejar entrever aspectos cruciales de la vida. Proponer antes que evidenciar. Y cuando construye de manera más profana esa realidad es tal la emancipación de los accesorios lingüísticos, visuales y sonoros, que lo real está trabajado al desnudo y desde la distancia, como un observador participante que apenas tiene voz ni voto aun siendo omnisciente y omnipotente.

Como reverso a lo que propone uno de los amigos de Carlos sobre una paga mensual para sacar los exámenes, se da en el filme la posición materna intransigente, el valor del premio al esfuerzo realizado. Pedro recurre a Natalia para pedirle dinero. Lo necesita para un concierto aunque la hermana no le cree del todo. “Pídeselo a mamá” le insta al hermano, pero este enseguida le confiesa “Me ha dicho que hasta que no apruebe no tengo un duro.”

Dolores intenta por todos los medios posibles hacer que su hijo estudie y saque el año escolar, sobre todo al percatarse que desoye sus consejos. No le queda otra que la imposición u otras vías alternativas como la anulación de lo que más le interesa: el dinero para poder hacer lo que en verdad disfruta (conciertos, porros). El chico no sabe que Natalia tiene dinero pero lo intenta y queda sorprendido por la cuantía de la hermana: “¿¡Y esa pasta!? ¿De dónde la has sacado? Pero ¿y esa pasta?” A lo que ella le responde insistiéndole de modo tajante: “Te presto los 15 pavos y te callas, ¿no?” Se da un triple chantaje: el de Dolores para motivar/castigar al hijo a que obtenga mejores resultados, al menos los necesarios. A su vez él no debe decir que su hermana tiene fondos —demasiado para los estándares que comúnmente se manejan en casa—, y Natalia le facilita una cuantía que no tiene merecido, que no se la ha ganado mediante el propio sacrificio, a diferencia de ella (obtenida mediante la sesión de porno).

*Hermosa juventud* incide en los cambios que se están generando en la sociedad, especialmente en adolescentes y jóvenes, relacionado con la crisis de los tradicionales paradigmas de la instrucción escolar. La representatividad de la enseñanza institucional se contrapone a la credibilidad actual de que esta sea la vía idónea de acceso al conocimiento. Las interacciones culturales contemporáneas transforman el escenario del saber, diluyéndolo en otros espacios y relaciones barriales. El aprendizaje de la calle deviene la vía más común y legítima para la toma de decisiones, las aspiraciones y las formas de vida. Los contenidos, los materiales y sistemas de evaluación, los regímenes de asistencia, el conocimiento general, la diversidad cultural, las particularidades locales, la formación del profesorado, son cuestionados por estos muchachos mediante

dos modos: por un lado, las protestas catárticas entre ellos, y por otro, a través de su actitud de desapego y desacreditación que culmina muchas veces con el abandono escolar a edad temprana, como Carlos y Natalia, y como desea desesperadamente hacer Pedro. Esta última actitud es la que más fuerza adquiere en el filme y es la que acarrea mayores consecuencias para la generación representada, por la estrecha relación entre la carencia del aprendizaje y el tránsito hacia una vida laboral permeada de contratiempos, donde la nula o escasa preparación posee un peso sustancial a la hora de encontrar un trabajo. Quienes interpelan un cambio en el dispositivo escolar no comprenden que la lucha debe ser dentro de este, pues lejos de él se les estrecha el cerco hacia la precariedad profesional y existencial. Esta lucha forma parte de una más amplia, asentada en la indignación ante la perpetuación de una situación que no parece tener salida ni solución, y el cuestionamiento crítico de todas aquellas bases programáticas que han propiciado y consolidado dicho estado de cosas, con una nula voluntad de resolverlas desde el compromiso profundo de transformar los paradigmas del sistema que genera y margina a esta población excedentaria en términos de integración y productividad.

### **Una rendición antes de luchar. La doble comunidad Nini**

#### **La actitud política juvenil de las redes y las redes en la política**

Es importante exponer cómo las redes —especialmente Twitter, WhatsApp, Facebook— son también eficaces y pujantes agentes sociales con un alto poder de convocatoria en la activación y aglomeración de grupos de personas unidas por el malestar cultural; por el deseo de un cambio social, político y económico nacional, o por las ansias de ser actores activos en dicha acción. Baste recordar su decisiva impronta en las movilizaciones del 15M, cuajadas *a posteriori* en forma de partido político alternativo al bipartidismo tradicional, o en las Mareas Unidas (en especial la Marea Verde y la Marea Blanca).

Sin embargo, los jóvenes de *Hermosa juventud* quedan al margen de estas interacciones y expectativas. De modo invariable se reúnen para el divertimento, práctica común que en ellos se erige en la única motivación, lo que denota su desinterés por cambiar la realidad imperante en la que como grupo social representan una de las colectividades más afectadas. Se wasapean con insistencia, pero sólo como extensión de sus propias conversaciones orales. Se movilizan en las redes pero para quedar en el parque (espacio por antonomasia de concentración de los amigos del barrio) a charlar y beber, para indagar por los demás compañeros, para compartir fotos de las pasadas experiencias juntos, en una retrospectiva caótica y descomunal de imágenes, y para concretar qué habrá de nuevo para hacer. Se organizan *online*, sí, pero sólo para el placer y la evasión, mientras los conflictos sociales que le rodean y aquejan dejan paso al conflicto de la extralimitación en la bebida y la droga, o al de cómo vencer los obstáculos virtuales de un volcán, un avión o una lucha desigual.

En una época donde, además del poder de convocatoria, se comparte información todo el tiempo, se retuitea, se inundan las redes de noticias sobre emigración, paro, desahucios, corrupción, recortes en educación, en sanidad y en investigación, etc., en todo el largometraje no se muestran ninguna de estas informaciones, ya sean verdades o *fake news*. Incluso en la era de la posverdad, Natalia, Carlos y sus amigos tampoco se dejan arrastrar por ese tipo de supuestos mensajes que manipulan determinados fenómenos o sucesos. El consumo de noticias es una de las actividades que los internautas realizan con mayor asiduidad. Ello viene aparejado a la proliferación cada vez mayor de medios de comunicación *online*, y a la readecuación de medios informativos tradicionales a los nuevos tiempos y a su obligatoria presencia en la Red para no quedar invisibilizados, alcanzando una mayor huella: programas televisivos y emisoras de radio con página Web oficial; periódicos con versión digital además de la clásica de papel; concepción de contenido exclusivo para internet disociando el consumo homogéneo entre los dos tipos de ediciones; incluso enlaces a blogs relacionados al tema desarrollado mediante hipervínculos. De este modo, establecen “un sistema de actualización constante de píldoras informativas, permitiendo al consumidor conocer las últimas novedades al minuto”.<sup>78</sup> Dentro de estos parajes digitales, en un mundo circundado por el poder de la imagen, la videonoticia ocupa un puesto prioritario en el acceso juvenil a la información renovada. Ha devenido aliado idóneo para difundir la información que permite una efectividad en su acceso y consumo reiterado en un área más expandida siempre y cuando haya acceso a Internet, requerimiento que en un ámbito hiperconectado como el actual es de fácil logro. De este modo, la noticia escrita cede paso a un consumo más veloz y, por consecuencia, impacta en un mayor número de nuevos y demandantes usuarios, gracias a su carácter audiovisual, incluso en cuanto a potenciar su credibilidad o su posible verosimilitud. El valor del *streaming* (disfrute de los contenidos en tiempo real), de la posible interactividad mediante una navegación donde el rol del usuario es activo, y de la personalización de los contenidos, otorgan nuevas desenvolturas para el consumo y de ello se apropian también aquellas plataformas y nuevas modalidades de intercambio de información a partir del disgusto social *in crescendo* en determinadas capas o sectores sociales afectados.

*Hermosa juventud* está inundado de imágenes digitales, de la adherencia perpetua a estas, como extensión del cuerpo humano, pero ninguna da fe del contexto disfuncional, como tampoco de la capacidad de luchar contra ello, pese a agravarse la situación de corrupción capitalista y el estatismo social ante las reglas del mercado laboral. Ni siquiera se visualiza la necesidad de estar advertidos a través de las videonoticias para poder tener mejor capacidad de enjuiciar su aquí y ahora, y sus auténticas oportunidades de mejorar o descender aún más en las aspiraciones de bienestar. De los múltiples pantallazos de los *smartphone* que muestra iterativamente el filme ninguno contiene nada relacionado de alguna forma con el presente que les ha

---

<sup>78</sup> LUQUE CUPEIRO, C., *La videonoticia en Internet*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2013, p. 3.



tocado vivir. No hay cabida en sus dispositivos para contener ni expresar ideas sobre un momento decisivo de sus vidas como sujetos sociales insatisfechos e incompletos.

Esto contrasta con el movimiento de movilización cada vez mayor a través de las redes para protestas masivas.

Ahí es donde me parece importante dejar un retrato del momento en el que estamos viviendo, que lo veo como un momento históricamente particular. Hay algo que está ocurriendo en todo el mundo, digamos que a nivel socio político, que tiene mucho interés a muchos niveles, como reflexión de lo que es el propio sistema capitalista, las nuevas tecnologías que están configurando la propia sociedad, viene de la teoría marxista: las tecnologías que transforman las relaciones laborales y las relaciones sociales.<sup>79</sup>

Tampoco participan en la difusión digital de plataformas no políticas, pero sí de incidencia civil, en la lucha contra la desigualdad de cualquier índole, como por ejemplo la plataforma de peticiones de firmas *Change.org*.<sup>80</sup> Sus móviles repelen la adversidad de la España de la crisis, y en general del estado actual de la sociedad en términos globales (no hay noticias de Europa u otro país, no hay más realidad que la que contiene su micromundo de juerga, juegos y evasión). *Porretas al sol*, así como Pedro y otros jóvenes del relato, son la expresión de que pese a que ahora todos tuitean y comparten, y que la opinión pública y el poder de convocatoria están en las Redes y en el hábil manejo de la tecnología, no necesariamente se utiliza para desarrollar vínculos por el bien común, y que esta nueva generación milénica y post milénica está polarizada en un exacerbado individualismo que no rebasa los confines de su tribu virtual.

El impacto de las redes en la política es mayoritariamente entre gente que ya está concienciada, por lo que las redes funcionan no tanto como motivadores, sino como activadores de un pensamiento y malestar social previo, como apunta el sociólogo César Rendueles.<sup>81</sup> Y he ahí, que los jóvenes que retrata Rosales no están concientizados a priori, pese a compartir las mismas penurias en carne propia y conocer en demasía su clase social. Así, el uso indiscriminado de las redes les posibilita compartir, colaborar y formar parte de una comunidad virtual alejada de la inmediatez y urgencia de su momento histórico. “Miembros de Facebook uníos...para ser miembros de Facebook”.<sup>82</sup> Las transformaciones sociales liberadoras caviladas y fomentadas para toda una macro colectividad, quedan exentas de las pantallas digitales, incluso de las televisivas y las

---

<sup>79</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, op. cit., p. 2.

<sup>80</sup> *Change.org* está considerada la plataforma digital líder en la lucha por el cambio. Posee un carácter abierto, independiente y gratuito. Las personas conectan más allá de límites geográficos y culturales para respaldar las causas que les importan. Le otorga voz y visibilidad a aquellos más preteridos en diferentes parcelas sociales. Ha logrado triunfos significativos que contribuyen a incentivar dicha lucha y a saber que existe la posibilidad real de actuar en aras de un presente menos desigual y más humanitario.

<sup>81</sup> RENDUELES, C., *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing, 2013, pp. 52-53.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 91.

musicales. “El secreto de esta cibernsialidad es (...) la deflación de nuestras expectativas”,<sup>83</sup> aminoradas, desplazadas, hasta sepultadas, por preferencias narcisistas, consumistas, individualistas, que forjan una realidad encogida. Ya no solo se enfrenta el Mundo Virtual al Mundo Real, sino que cuando el primero de ellos alberga parte de la realidad terrenal, esta languidece o se pintoretea, mediante el colorete social. La ideología tecnófila se convierte en antagonista de la ideología del precariado. La intrascendencia versus el conocimiento y la acción. La sociedad cibernética mostrada no cumple con las expectativas de la construcción de la sociedad fáctica a la que se aspira: un sistema colaborativo, que en términos martianos supone una sociedad *con todos y para el bien de todos*.<sup>84</sup> *Hermosa juventud* alerta y no deja dudas posibles que una cosa es la política juvenil de las redes y otra las redes en la política. “Únicamente deberíamos adoptar aquellos avances tecnológicos cuyos efectos nos garantizarasen avanzar hacia una sociedad más justa e igualitaria”.<sup>85</sup>

### **La actitud política juvenil en la calle y la calle en la política**

En el espacio real, las pláticas en ocasiones divergen de las digitales, siendo aquellas más plurales y complejas pero de todos modos insuficientes. Les preocupa el contexto, lo abordan como tema, pero no les ocupa. Como si no poseyeran las herramientas para saber que son actantes fundamentales del cambio, o en ello mediara el desinterés. Les es suficiente con hablarlo. Por ello, el diálogo, altamente significativo, deviene catarsis del momento de desaliento y preocupación, aunque no saben qué hacer con dichas sensaciones, convertido en largos períodos de desespero y una necesidad imperiosa de subsistencia. No son catarsis pasajeras, pues estas se encuentran en consonancia con los duros tiempos que viven. La crisis los va aprisionando y apisonándolos, llevándoles a situaciones límites, como a Natalia. Hay crítica, hay opinión negativa sobre lo que acarrea en el contexto, pero no llegan a acceder al centro del problema, sino que queda en la epidermis. Relegan lo relacionado con la sociedad actual y su derrumbe, y es altamente sintomático porque es a ellos a quienes más les afecta, doblemente: como clase social y como generación. Todo en ellos es informe, líquido, gaseoso.

Ni Natalia y Carlos, ni *Porretas al sol*, están indignados con el estado de cosas. Hay malestar y lo dejan entrever a veces de modo soterrado, otras de modo claro (ya sea en las conversaciones de la pareja en el espacio íntimo del cuarto una vez que han sido padres o entre madre e hija; o bien en el parque, entre Germán y su hija por un lado y por otro entre los amigos del barrio), pero sin que se convierta en furia. No hay participación, y la crítica destructiva es superflua. Hay resignación con su sino, con una

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Con todos y para el bien de todos* (26 de noviembre de 1891) es el nombre del discurso que pronuncia José Martí como parte de sus acciones focalizadas a la lucha por la independencia de Cuba en el Liceo Cubano, Tampa, Estados Unidos. Ver: MARTÍ, J., “Con todos y para el bien de todos”, *Selección de textos*, Guanajuato, Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo, 2012, pp. 17-30.

<sup>85</sup> ROSALES, J., *El lápiz y la cámara...*, op. cit., p. 28.

época dislocada, y aunque aún hay optimismo, este es igualmente fluido. Uno de los encuentros creados por Rosales-Rufas en el parque entre los amigos deja entrever tal posición. Los chicos y chicas están agrupados por género, en dos grupúsculos cercanos. Mientras ellos hablan de lo extremo que son los videojuegos nipones y de la omnipresencia de Internet, ellas dialogan sobre la falta de trabajo y el periplo arduo de buscarlo, donde si bien no es decisivo, pesa mucho la actitud del necesitado. Cierra la escena con las jóvenes opinando sobre los *currículums* que echan a diario, pero sin atisbar solución alguna de rebeldía. Por lo que se convierte, como casi siempre en todo el metraje, en un acto meramente descriptivo y catártico, para una situación que cada día se les hace más imperecedera.

La desinformación pasa por la actitud acrítica y sedentaria ante la construcción de un futuro mejor; futuro que no concientizan que solo es posible mediante un presente de pelea por el cambio. El esfuerzo individual y colectivo quedan minimizados y en ocasiones anulados: por estudiar, por laborar, por buscar un trabajo menos inestable y mejor pagado, por salir de casa de los padres y dejar de estar mantenidos por estos, por contar con un bienestar que les ha sido extirpado. Menos el despertar de Natalia, y algunas de sus amigas que intentan igualmente buscar trabajo desesperadamente haciendo fotocopias de *currículums* que nadie toma en cuenta, los demás quedan adormecidos por sus miedos y evasiones, especialmente los hombres. Todos anhelan un porvenir más próspero, menos gris, —tanto a corto como a largo plazo—, como sueña Carlos junto a su novia en la hierba, pero ninguno moldea esa ilusión ni la dota de fuerzas necesarias para luchar en aras de esa próxima mutación económica, social y política, por lo que queda en una masa amorfa, utópica y catártica. El optimismo está presentado en forma de milagro, uno externo, al aguardo de un cambio general pero que no proviene de ellos directamente, sino de otros que sí batallan desde sus posibilidades por el bien común.

Es sintomático el desapego que muestran los personajes del filme especialmente en los años en que se enmarca la historia: 2013 y 2014. Ya han vivido como jóvenes los tiempos duros del desate y recrudescimiento de la crisis, previos al comienzo de la narración, y en pleno decursar de esta, están viviendo una época en extremo difícil. La inclemencia de la crisis no ha mermado para ellos —pese a lo que algunos economistas han querido ver a partir de mediados de 2013— y para ellos serán dos años cruciales de toma de decisiones, de estatismo o cambio de rumbo, de saber crecerse ante la adversidad o perecer dentro de ella, de ser eternos jóvenes o madurar ante la aspereza de un sistema que les precariza la existencia en todos los órdenes.<sup>86</sup> Rosales no concreta

---

<sup>86</sup> Por citar un ejemplo, 2013 es el año donde las diferentes Mareas (aproximadamente 13) salieron unidas a la calle a protestar nuevamente contra el golpe de los mercados (febrero 2013), y aunque la narración fílmica comienza en el otoño, no hay mención a este tipo de movimiento popular, ni a otras manifestaciones, malestares, noticias relacionadas a las diferentes reivindicaciones que se exigen y que le atañen de modo directo a esta clase social que retrata el filme. Otro ejemplo, la Marcha por la Dignidad (marzo de 2014) contra los recortes y por la democracia, en pleno embarazo de Natalia, también queda omitida (en la televisión, en las redes sociales digitales, en las conversaciones entre amigos, en la familia).

dentro de la diégesis ningún acto o suceso en particular, sino que precisamente crea una relación estrecha y potente desde un doble silenciamiento: entre la situación imperante y la respuesta de estos jóvenes ante ella.

Prima el consumismo y la evasión ante que la concientización de clase, de generación, de época histórica. Las imágenes de Natalia en el centro comercial aluden a la pulsión incontenible de los jóvenes que hacen colas de madrugada en tiendas para poder comprar lo recién salido al mercado y que se agota de forma inmediata. Como Pedro, los adolescentes hacen cola y lapidan el dinero de sus padres para una entrada a conciertos de sus grupos musicales favoritos. Pero ni los hermanos ni sus amigos hacen el más mínimo esfuerzo por movilizarse para tareas de mayor envergadura que los aleje de esa felicidad paradójica, de ese *instant gratification*, y les ayude al alcance de una plenitud más real y duradera.

No hay un solo plano de movilización social, ni siquiera a modo de comentario. La política no cabe en sus vidas, y mucho menos en sus móviles, pues estos están ya demasiado inundados de fotos de una existencia carente y fragilizada. ¿Es un colectivo apolítico o simplemente indiferente, en gran parte debido a su bajo nivel cultural? No hay marchas o concentraciones en defensa de un Derecho, solo trabajo no cualificado (temporal y precario), parque, fiesta y centro comercial. No se visualizan actividades que impliquen un compromiso con su contexto, ni siquiera en una asociación vecinal. No se organizan, no aparece ningún tipo de movimiento —ni los más conocidos y legitimados ni otros más alternativos—. Son acrílicos, no tienen interés alguno por lo público, por lo *civitas*. No poseen un punto de vista político o ideológico. La educación, *leitmotiv* filmico, falla en formarles como sujetos preocupados por su entorno, por lo comunitario. En buena medida son producto del fracaso escolar que fomenta la libertad, garante de derechos, a través del conocimiento. Se agrieta la máxima de aprender para ser libres.

Una rendición antes de la lucha. Como si se diera por imposible, o peor aún, no importara. No hay una toma de conciencia de que solo mediante la disputa —del modo que esta sea— se puede decidir el destino propio y no dejar en manos de otras decisiones vitales en los asuntos que más le competen y afectan. Sin embargo, *Hermosa juventud* muestra cómo esos asuntos que más le interesan pasan por los juegos, el alcohol, la inercia, la desidia, los porros, y allí se detienen sin otro avance posible. Si desalentador es cada plano que contiene a Natalia buscando baldíamente trabajo, de un negocio en otro; o el seguimiento de Carlos por la ciudad hacia su precario trabajo donde la temporal recogida de escombros se ha quedado tan anclada como la crisis, temiendo que sea para siempre, o el destino final de la hermosa joven en Alemania bajo un presente tan desesperanzado como el de España, no menos demoledor es el retrato que articula la película sobre la neutralización del pensamiento sociopolítico de este grupo, y por extensión de buena parte de la generación a la que pertenecen. La película los delinea como asíntota de la realidad política. De este modo, la categoría Nini, tan

asentada en la cultura contemporánea, adquiere aquí una doble sustancia. Podemos concluir que representan no solo a los que Ni estudian Ni trabajan, sino también a los que Ni creen Ni luchan.

Dolores y Germán, los padres de Natalia, tampoco luchan. A sus 55 y 56 años respectivamente, y con la precariedad a sus hombros, se encuentran igualmente podados en cuanto a concientización de la defensa y mantenimiento de sus derechos sociales (vivienda, educación, sanidad), bajo un acceso nimio o en algunos casos imposible (la búsqueda de un mejor salario en la manutención de sus críos). No hay tampoco ninguna conversación con sus hijos en los que le inculquen esta visión social. En cuanto a la generación siguiente, Pedro necesita dinero para ir al concierto y quedar con sus amigos, anhela fervientemente abandonar los estudios, quiere irse de casa y trabajar, exige libertad, pero su comportamiento dista mucho del idóneo para operar ante tales urgencias. La música que oyen nunca se escucha, tal vez intuimos que son tan evasivas como los programas en la tele que comparten con su madre o los juegos, modelos y mercados culturales que se filtran y anclan como una droga en el adolescente, en los jóvenes y los adultos de la historia, sin ellos percatarse del subliminal conformismo ideológico al que los someten.

La crisis sobrevuela todo el tiempo sobre sus cabezas, y en las circunstancias a las que se ven expuestos cotidianamente, pero no hay rebelión alguna contra los poderes políticos y financieros. El término *mayoría silenciosa* con el que se designa a esa parte cuantiosa de la población española que no tiene una verdadera voz en las decisiones cruciales del país presentes y futuras, adquieren en la película una nueva corporalidad y dimensión lingüística, literalizando ese poder del mutismo que no se intenta quebrar. No hay necesidad de discursar sobre partidos o posiciones antagónicas y simplistas de izquierda y derecha. Rosales complejiza más la situación, la sociologiza más que politizarla, pese a que no busca ni se siente a gusto con un cine de militancia.

A mí la etiqueta de cine social, ni me gusta, ni me siento del todo cómodo: cine social, cine político. *Tiro en la cabeza* parecía que era una película política, pero claro, todas lo son y todas reflejan una sociedad en la que uno se encuentra. Entonces, yo con la etiqueta de cine social no me encuentro a gusto, ni tampoco me encuentro a gusto con la idea de cine como militancia. (...) Yo no he militado en el cine social nunca, pero para mí curiosamente, todas mis películas tienen un componente social y político, puede ser que *Tiro en la cabeza* y *Hermosa juventud* sean las que el elemento social y político esté menos soterrado, esté más expuesto.<sup>87</sup>

Así y todo, en lo que tiene de reflejo, aunque sea indirecto, y de cine político, aún sin plantárselo conscientemente, crea un fuerte discurso crítico desde la omisión y el comportamiento anómico de sus sujetos, sin signos claros de transformación del

---

<sup>87</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, op. cit., pp. 1-2.

pensamiento. La denuncia subyacente de Rosales es más explícita desde el momento en que este retrato es desarrollado desde una cotidianidad que se narra de forma en apariencia sencilla, sin énfasis dramáticos en momentos de crisis o clímax, y no desde la obviedad de las situaciones, punteándolas con algún recurso formal, renunciando al panfleto y la doctrina ideologizada.

#### **5.4. Imágenes escurridizas para tiempos líquidos. La tecnología, entre la evasión y la inexistente consciencia ideológica**

Yo amo los mundos sutiles,  
Ingrávidos y gentiles,  
Como pompas de jabón.

(Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*)

La tecnología deviene un protagonista más dentro del metraje. No solo es comodín para discursar sobre un aquí y ahora disruptivo, tendiente al individualismo, el escapismo y la alienación, sino que por su importancia y recurrencia se convierte en un personaje crucial. Es el modo idóneo de caracterizar a estos jóvenes y su exacerbado consumo digital como parte consustancial a su cotidianeidad y además una ramificación de su cuerpo. Pero va más allá, y allí radica su verdadero valor. A través de su multiempleo como constructo audiovisual logra volcar, desde el poder de la imagen digital, todo el contenido que vacuamente se desliza en sus pantallas, y en las mentes, creando un contradiscurso potente y devastador que da cuenta de una sociedad igualmente alienada, seducida por lo superfluo y abocada a su dispersión: “no se trataba únicamente de hacer un retrato sobre la juventud actual sino también un retrato actual de la juventud”.<sup>88</sup> La experimentación formal en este caso también deviene contenido, esta vez desde el empleo de las tecnologías, complejizando la narración y el marco perceptivo, la pantalla del terminal usado.

*Hermosa juventud* hace gala de una multiplicidad de soportes audiovisuales, técnicas, formatos, ópticas, texturas, como mecanismo narrativo a favor de la verosimilitud de dicho retrato generacional y contextual. Al surtido de imágenes grabadas por el equipo de filmación en 16 mm se le sumaron la que los protagonistas rodaban de ellos mismos o de otros actores mediante sus aparatos digitales amateurs (*smartphone*, *webcam*, MiniDV). Ejemplo de ello es el rodaje por Torbe de la escena de la entrevista y el encuentro sexual para un filme porno casero o la diversidad de imágenes estáticas luego montadas a modo de galería fotográfica de los terminales de la pareja de jóvenes. “El 80% de las imágenes corresponden al equipo de filmación, mientras que las imágenes captadas con dispositivos amateur suponen el 20% del

<sup>88</sup> ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual, retrato actual...”, *op. cit.*

metraje total”.<sup>89</sup> Con el amasijo de tecnologías clásicas y nuevas también se posibilita la concupiscencia de la mirada, el intrusismo, la hipervisibilidad y el muestreo del culto a lo anodino. Esta intencionalidad de abordar las tecnologías y el poder de las redes sociales dentro del mapeo de la juventud actual, donde “las piezas *smartphone* de la película son parte de esta búsqueda de actualidad así como la mezcla de texturas entre las imágenes rodadas en 16 mm y las imágenes rodadas en video y por Skype”,<sup>90</sup> hace no solo justificada su presencia y su iteración, sino también la activación de la metáfora de lo tecnológico como extensión del hombre, cual ideario tomado de Marshall McLuhan así como su célebre axioma el medio es el mensaje. Pero reescribiéndolo a partir de la suma no solo de los nuevos avances, sino de la complejidad de estos tiempos, basados en la falta de substancia y la crisis de valores y conceptos como el amor, el miedo, el trabajo, el presente, el porvenir, la lucha, la precariedad, etc., todo ello reflejado y compartido de disímiles maneras mediante la producción y consumo de imágenes.

### **Redes, educación, pobreza intelectual y actitud ante el esfuerzo: *Xq acer máaas???????????***

El desinterés por la educación y el desplome de los cimientos educativos, cual contrafuerte debilitado, se ve reflejado también en uno de los puntos más cruciales e isotópicos del metraje: la tecnología y sus usos. La experiencia digital como nuevo colaborador en la calidad educativa se ve en el filme como una contrapartida. Se da desde dos peculiaridades: la omisión de la misma dentro de la educación de Pedro y sobre todo mediante los chats del grupo al que pertenece el novio de su hermana, adquiriendo estos últimos un rol preponderante.

Es sintomático que en el caso de Pedro ni siquiera se menciona la tecnología como factor de ayuda o como complemento valioso a lo aprendido en clase, como parte de alguna asignatura o como una materia en sí misma. La vocación científico-tecnológica que debe incentivar una educación en STEM y en STEAM<sup>91</sup> queda exonerada del discurso filmico. Como mismo no se visualiza la escuela, no se hace

---

<sup>89</sup> ROSALES, J., *Hermosa juventud. Notas del director*, Madrid, Propiedad particular de Jaime Rosales, 2013, p. 1.

Es interesante apuntar que la creación de las piezas *smartphone*, en todas sus variantes dentro del filme, fue encargada a un equipo externo de gente joven, similar generacionalmente al de rodaje, para que así ese colectivo aportara un grado de verismo al relato desde la óptica de su grupo de edad.

<sup>90</sup> ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual, retrato actual...”, *op. cit.*

<sup>91</sup> STEM es un acrónimo que responde a las siglas de una suma de disciplinas valoradas como indispensables dentro de la formación actual debido a los rumbos informacionales y digitales de la sociedad contemporánea. Del inglés Science, Technology, Engineering and Mathematics, legitiman y priorizan como conjunto el dominio de las Ciencias, la Tecnología, la Ingeniería y las Matemáticas (CTIM). Su hipótesis es que la real innovación solo puede lograrse a través de la combinación de estas áreas, por lo que muchos programas educacionales trabajan en aras de implementarlo y desarrollarlo cada vez más. Es importante destacar que una nueva sigla se ha sumado en la conformación de lo que se ha denominado Educación en STEAM que responde a la inclusión del Arte, hasta este momento preterido. Es interesante cómo pese a la adición del Arte como disciplina esencial en esa nueva formación transversal siguen siendo los restantes campos del conocimiento los más fuertes.

tampoco alusión a métodos avanzados de aprendizaje en esta novísima generación adolescente frente a métodos tradicionales. Pedro no lo menciona en sus peleas con su madre o charlas con su hermana. No hay un solo elemento que de fe del método de estudio, ni el de enseñanza y mucho menos de su aprovechamiento. No es gratuito que cuando se habla de educación, la única asignatura mencionada sea Matemáticas. La elección de Rufas y Rosales está relacionada con la concepción actual del valor proporcional del aprendizaje de dicha disciplina hoy en día y a su relación directa con el empleo, sumado al dominio de las tecnologías. Es un llamado de alerta.<sup>92</sup> Pero insertos en plena crisis que afecta a la educación y a la bolsa de trabajo, sumado a la desatención del adolescente por los estudios, la posibilidad de que mediante ese conocimiento transversal se dé una mayor y mejor preparación de cara al futuro inmediato y a las demandas del mercado deviene mera aspiración maternal y espacio de alta probabilidad utópica, aun para nativos digitales como él.

La segunda modalidad es a través de la pareja protagonista y su grupo de amigos. Mediante pantallazos de chats, a los que no tenemos casi acceso visual por la velocidad en que se suceden, creando un recorrido vertiginoso que juega con el paso fugaz de la información y del tiempo, se accede, de una forma fragmentada, a una iteración de los comportamientos colectivos (quedar en el parque o la explanada para conversar, fumar, beber hasta caer borrachos, etc.). Por lo que el poder de convocatoria solo varía en cuanto a fechas y no en cuanto a contenidos. Junto a la conversación se adosan imágenes que dan fe de lo sucedido y propician la burla y la aceptación grupal hacia otra nueva reunión. Pero aquí, entre tantos aspectos a desmontar, llaman la atención dos elementos: el uso no pedagógico, o al menos útil, de dichas tecnologías, y el escaso legado educativo en cuanto al lenguaje, debido a la influencia del *efecto Twitter*<sup>93</sup> y al deficiente aprendizaje escolar: las faltas ortográficas y violaciones escriturales en el lenguaje en Red.

Téngase en cuenta que estamos en presencia de un lenguaje escrito que intenta expresar la oralidad. La conversación digital se rige por otras reglas. Varios autores defienden el uso del ciberlenguaje, en especial el de los chats, como parte de la reestructuración y remodelación al que están abocadas las lenguas, dando paso a un sistema comunicativo cibernético que opera como lenguaje virtual y que no necesariamente se repliega a las normativas lingüísticas estipuladas ni por la Academia de la Lengua ni por el uso popular anclado en la tradición. Un entorno cognitivo común,

---

<sup>92</sup> La importancia de las Matemáticas también se visualiza en Irene como parte de su educación temprana. Destaca la escena en la que la niña interactúa con ellas mediante un juego con figuras de distinto color en forma de números, los futuros dígitos.

<sup>93</sup> Denominamos *efecto Twitter* a los 140 caracteres máximos a la hora de escribir un texto. Dicha imposición está creando una jerga que ha sido cada vez más traspasada a otras plataformas comunicativas o incluso a la escritura tradicional en papel. Y a la par un nuevo lenguaje visual consistente en emoticonos (signo visual que en principio transmitía una emoción para después sustituir también palabras. Su uso masivo ha conllevado una limitación de la capacidad lingüística de los usuarios, erosionando así el poder de la palabra y de la comunicación interpersonal).



lo que Cabedo Nebot denomina “una lengua jorobada”,<sup>94</sup> sin el carácter peyorativo que parece portar este término, sino legitimándolo bajo coordenadas que en un primer momento pudiesen parecer negativas pero que tributan a nuevas e ingeniosas formas de expresión grupales. Para muchos académicos, el lenguaje se malogra, se desvirtúa. En el mejor de los casos, a medio camino entre una posición y otra, este nuevo “idioma” pertenece a un sistema anárquico donde sin llegar a consensuar un nuevo código comunicativo se da una insubordinación del “buen” uso del lenguaje tradicional. El retrato generacional que exhibe la película a través de las nuevas tecnologías participa de ambas posturas aunque se inclina hacia la posición más incisiva y crítica. La lista de cambios, alteraciones, omisiones, es enorme pero la película logra representar buena parte de ellas modulando la legibilidad del mensaje y la caótica aplicación de lo previamente aprendido en el espacio escolar y familiar.

Elementos de este nuevo código son: La inclusión y omisión de letras, la reducción de palabras, sustituidas por otras (la *x* en sustitución del *por*); el cambio de significado que adquieren las mayúsculas (actúan más como un llamado de atención que como una regla ortográfica. Por el contrario, *Isra* como nombre propio de persona es escrito en minúsculas, *isra*); la presencia constante de onomatopeyas (entre la que prima el *jeje* que alude a la risa); los alargamientos de vocales en vocablos que implican asombro o petición (*jodeeerrr*, *porfaaa*), o la alteración del uso de los signos de puntuación, por omisión o bien por exacerbación (indiscriminadamente al final de la frase). También la insistencia en determinados signos de puntuación donde el de interrogación se activa por repetición como una insistencia (??) y como sustituto de una frase mayor (*Qué!!!*, *Qué???*, *Cómo???*, *Qué has dicho???*, *Cómo ha podido ser???*). Al mismo tiempo se imponen reglas del inglés, como los signos de puntuación solo al final de la frase, o la omisión de los mismos, entendidos por contexto comunicativo. En el lenguaje de la Red “los hablantes utilizan las mismas letras del alfabeto, los mismos signos de puntuación, los mismo números y sin embargo, todo parece diferente.”<sup>95</sup> Un proceso de codificación y estandarización más complejo del habitual que en el caso de *Porretas al sol* se despega en forma y contenido de su entorno circundante, facilitando la emergencia de un tiempo, un espacio y un contenido alternativo, pese a compartir un tiempo, un espacio y unas afecciones propias de la España en crisis.

---

<sup>94</sup> Adrián Cabedo Nebot la compara con el protagonista de *El jorobado de Notre-Dame* asemejando dicho personaje con la nueva lengua en internet: lo que en un inicio es un personaje huidizo, misterioso, y que hasta repele, se va descubriendo al mismo tiempo que es ingenioso y positivo. CABEDO NEBOT, A., “Consideraciones gráficas y lingüísticas del lenguaje cibernético: el chat y el Messenger”, *Tonos Digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, 18, 2009, pp. 1-33, espec. pp. 11-12: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/341/240>, (fecha de consulta: 08-I-2018).

<sup>95</sup> CABEDO NEBOT, A., “Consideraciones gráficas y lingüísticas del lenguaje cibernético...”, *op. cit.*, p. 10.



Fig. 16. Si *chikos* pertenece a esa nueva modalidad escritural, donde la preponderancia de la *k* va más allá de acortar las formaciones léxicas con la *q*, el vocablo mal escrito *haze* corresponde al desconocimiento ortográfico. Rapidez, economía y simulación de la oralidad, como características propias de este lenguaje grupal, van cada vez más trasgrediendo la otrora única normativa lingüística y emocional.

La tecnología no está aquí relacionada con un mejoramiento de la enseñanza por la que aboga el sistema educativo español en aras del incremento de su calidad, por la cual la incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) a la Educación “permitirá personalizar la educación y adaptarla a las necesidades y al ritmo de cada alumno o alumna. Por una parte, servirá para el refuerzo y apoyo en los casos de bajo rendimiento y, por otra, permitirá expandir sin limitaciones los conocimientos transmitidos en el aula.”<sup>96</sup> Aun así, este modelo no fomenta un futuro profesional expuesto a una realidad donde primará la digitalización y donde el mercado laboral potenciará los campos relacionados a ella. Y por otra parte no ha logrado que los alumnos vean en las TIC un modo de acceso a una preparación más integral y puntera,<sup>97</sup> en esta sociedad digital en la que nos encontramos inmersos, sino que su empleo común es el de herramienta comunicativa, mayormente con intención evasiva.

La aseveración del Estado, del 2013, contrasta con el uso y rendimiento otorgado a las tecnologías empleadas por los jóvenes que muestra la película, tanto las comunicaciones entre Natalia y Carlos, como sobre todo el grupo con el que

<sup>96</sup> “Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa”, *Boletín Oficial del Estado*, 295, (Madrid, 10-XII-2013), pp. 97858-97921, espec. p. 97865: <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/10/pdfs/BOE-A-2013-12886.pdf>, (fecha de consulta: 08-I-2018).

<sup>97</sup> “(...) de poco servirá un sistema educativo que no contemple esta nueva realidad. Debemos fomentar las vocaciones tecnológicas entre los más jóvenes, la pasión por crear, experimentar e innovar. Hagamos que ellos también lo vean. Frente a la precariedad laboral, esta formación procura empleos de mayor calidad. Según el INE, el salario medio de los profesionales de perfil tecnológico, incluidos los no universitarios, es un 65% superior a la media general del país. Además, estos profesionales tendrán mejores oportunidades de trabajar en organizaciones más modernas y ágiles, en las que desarrollar proyectos apasionantes. Que les brindarán más libertad para conciliar y teletrabajar. Y que competirán por ellos, para captarlos y retenerlos.” HERRERO, E., “La educación que se necesita en España”, *El País*, (Madrid, 03-XII-2017):

[https://elpais.com/economia/2017/11/30/actualidad/1512043482\\_237156.html](https://elpais.com/economia/2017/11/30/actualidad/1512043482_237156.html), (fecha de consulta: 08-I-2018).

interactúan, autodenominado *Porretas al sol* (ideal título a un conjunto que se reúne, sobre todo en el parque de día, para fumar y dejar pasar el tiempo juntos como plantas en proceso de fotosíntesis, con porros y alcohol casi siempre).



Fig. 17. En esta pantalla aparece otra modalidad de indistinto uso para nominar a las chicas/chicos. Si en el otro pantallazo aparecía *chikos*, aquí se complejiza y desvirtúa más en el término *xikas*. Los vocablos como *Palla*, *abeis* son algunas de las faltas ortográficas del grupo en sus chateos cotidianos a las que se le suma la simplificación corta *puntar*. Nótese el empleo de los signos de puntuación, en este caso el de interrogación solo al final de la frase y de modo insistente a partir de su reiteración.

Sin embargo, la preocupación por el acceso y manejo de dichas tecnologías va más allá de las faltas de ortografía o las nuevas modalidades escriturales. La lectoescritura<sup>98</sup> asume multiplicidad de lenguajes y soportes, redireccionándose con más fuerza en las jóvenes generaciones hacia el universo virtual. Lo más significativo está en los contenidos que esta “camarilla del barrio” visiona y crea, y en la influencia indirecta o directa de saberes en la constante formación del individuo para consigo mismo y para con la sociedad a la que tributa. De los múltiples usos que pueden atribuírsele a un *smartphone* o teléfono inteligente, como adyuvante tanto en el espacio escolar como fuera de él, en pro del aprendizaje y la activación y curiosidad constante por llenar vacíos y estar en sintonía con la actualidad, ninguno es desarrollado por ellos. Solo el de tomar imágenes y comunicarse cotidianamente, casi a toda hora, en el acto compulsivo de revisar la pantalla. En este contexto, marcado por la tecnología digital y las nuevas prácticas comunicativas que genera, la sinergia entre educación y uso tecnológico se ve aminorada, escindida entre el placer y el saber, como si fuese un par dicotómico en oposición. El aprovechamiento del grupo como equipo que colabora unido bajo un mismo propósito mediante las posibilidades brindadas por la conectividad

<sup>98</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española es la capacidad de leer y escribir. Y también la enseñanza y aprendizaje de manera simultánea de la lectura con la escritura. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, “Lectoescritura”, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, p. 1321.

Esta última definición es la que más nos interesa, debido a la puesta en práctica y desarrollo continuo de la lectoescritura en las nuevas vías comunicativas, especialmente las de mensajería digital y en particular WhatsApp, en las que la lectura y la escritura armonizan de modo sincrónico, sumándose, en un acto de complejidad discursiva, la oralidad.

en red solo se pone en marcha a través de la constante seducción por lo inocuo. Por lo que la formación multimedia no es directamente proporcional a la disminución de la precariedad laboral. Ni a la búsqueda de una mejoría social o al menos de beneficios propios significativos.

El panorama no es homogéneo, pero *Hermosa juventud* visualiza el auge de prácticas propias de la sociedad digital, con énfasis en los jóvenes, especialmente los *Millennials*, que desatienden el aprovechamiento intelectual que estas puedan facilitarles y se regodean en exaltar y robustecer la vacuidad comunicativa-evasiva, el puro divertimento, en detrimento de la función instructiva, exacerbando ese cosmos —tanto el real como el virtual— efímero, líquido, casi gaseoso. Y cuando hablamos de educación, nos referimos también a una educación cívica, tanto económica como política, donde los tensores socioeconómicos actuales afecten a tal punto a dichas comunidades que estas se sientan en la capacidad y el deber de responder contra este (des)orden existente desde el saber y el empoderamiento que este otorga.

### **Crisis económica y florecimiento del escapismo digital**

Otras de las tipologías trabajadas desde el uso de lo tecnológico en el relato es el poder escapista de lo telemático. El universo digital está asociado al universalmente difundido vínculo de lo virtual con el escapismo o la creación de otros mundos en el que el consumidor edifica un cosmos propio y paralelo, entre lo real y lo virtual. Incluso en determinadas tipologías solo virtual aleándose cada vez de su referente tangible (el videojuego). De este modo, la realidad está permeada por lo incómodo, lo literal y el resquemor, mientras que el virtual está asociado a un espacio de placer, de alegría, de valor, de desate de la imaginación. En definitiva, un universo ideal, esférico, cual pompa de jabón cuasi perfecta en el que se vive a ratos, aunque lo que se ansía es permanecer en esa burbuja.<sup>99</sup> En este mundo evasivo, el universo virtual se convierte en una burbuja ideal que absorbe al consumidor de tal manera que el espacio digital se convierte en el hábitat por excelencia del confort, del bienestar social. Una idealización que parte del mundo real, perfeccionándolo. “El círculo delimita un espacio internamente finito, pero el movimiento circular que crea es potencialmente infinito”,<sup>100</sup> por lo que el escapismo hacia ese cosmos tecnológico es limítrofe y a la par ensancha sus bordes. De igual forma las redes sociales, los videojuegos, y en buena medida toda representación digital, crea una compulsión que permite volver a ella de modo continuo, propiciando a veces, sin un uso medido y responsable, una adicción. Este volver una y otra vez sobre ello, podemos asociarlo nuevamente a la forma circular de la burbuja y la

<sup>99</sup> La burbuja, como la pompa, la esfera y otras figuras y símbolos, son formaciones que parten del círculo. Por ende se encuentran en muchas ocasiones relacionadas a la imagen del círculo como ideal de perfección. El círculo “es uno de los más difundidos elementos del simbolismo mitopoético, de origen y significado heterogéneo, pero que la mayoría de las veces expresa la idea de la unidad, de lo infinito y lo consumado, de la perfección suprema”. ACOSTA, R. (ed.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos..., op. cit.*, p. 122.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

figura del círculo en una de sus variantes: “el círculo, como figura formada por una línea curva regular sin principio ni final está orientado en cualquiera de sus puntos hacia cierto centro invisible”.<sup>101</sup>

Es interesante la comparación que podemos hacer entre la burbuja virtual y la burbuja inmobiliaria. Ambas responden al hecho de la falacia en la percepción social del fenómeno. La promesa de un presunto aumento sostenido de ganancias económicas, basadas en el incremento del terreno urbanizable, de la ampliación de la superficie de edificación y del precio de la vivienda, por presión de la demanda, crearon una falsa idea de inversión y beneficios seguros en el sector de la construcción que acarrió la creación incontrolable de una mega burbuja, el llamado milagro económico español.<sup>102</sup> Sucede igual con la economía digital. Carlos, como sus amigos, forma parte de ese universo pero no participan de él como ganancia económica o posible ocupación relacionada. Sin embargo, en ninguna de las dos se habla casi nunca de las consecuencias del aterrizaje real, tras el pinchazo del ladrillo, del descenso acelerado y doloroso a ese espacio tangible donde superar los niveles de la vida en el mundo de hoy, a diferencia de los niveles de los juegos, es más difícil y complejo. La fragilidad psicológica intrínseca a estos fenómenos comúnmente no se toma en cuenta o es mejor no pensar en ella.



Fig. 18. Plano general que muestra la importancia del tema de la construcción y que se relaciona con el trabajo de Carlos y Raúl. El colofón a la burbuja inmobiliaria queda atrapado en este espacio arquitectónico vacío, desvencijado, a medio construir-destruir. Rosales dota a los espacios vacíos de una fuerza silenciosa que incide directamente en la época retratada y en las consecuencias que acarrea la toma de decisiones ambiciosas.

En el caso del espacio virtual, la relación que se da entre sociedad y salud mental sufre igualmente una notoria expansión en el contexto actual. La dimensión social del problema y la dimensión individual se promiscuyen.

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> Otro tipo de burbuja es el de la moneda virtual, o criptomoneda —siendo el *bitcoin* la más usada— que está provocando una gran inquietud respecto a su posible estallido.

Se da una relación directamente proporcional entre el miedo en las sociedades contemporáneas, exacerbado en situaciones de crisis por las que estas transitan y a veces se asientan como el caso español, con la necesidad de retrotraerse en un mundo ajeno a esas constantes disfuncionales. Dependiendo de su uso, la virtualidad posee el poder del engaño y el autoengaño, creyendo, o anhelando creer en un contexto donde todos se llevan bien, tienen presente al otro, se *postean* frases de amor, comprensión, comparten fotos, videos, chascarrillos, etc., y donde el *happy end* es pilar esencial para la interacción. Como la burbuja inmobiliaria, se construye sobre un suelo común que permite edificar una mega estructura idílica que luego es imposible de sostener siendo casi siempre su precio demasiado costoso. La comunidad que se edifica en torno a estas redes sociales y a esta interacción con el espacio digital es en sí misma una nueva pompa. Cual poblado arcaico de forma circular, es esta una comunidad-burbuja, organizada y diseñada para armonizar, con maniobras y códigos aparentemente confiables.<sup>103</sup>

En un contexto de relaciones sociales fragilizadas, la relación con el Otro se bifurca en dos polos poco negociables entre ellos. El Otro virtual, gaseoso, se opone al Otro tangible, sólido. Pero no solo se da una relación dicotómica entre opuestos, sino que una se hace prioritaria. Es cada vez más el Otro virtual quien adquiere preponderancia y mayor aceptación y legitimidad. La colectividad diseñada en el espacio digital apela a un desconocido o a un cúmulo importante de ellos como sujetos fiables, seguros, partícipes de una misma cosmovisión del mundo, que muchas veces se basa meramente en la cantidad de *Me gusta* obtenido, número de seguidores, o bien la cuantía de amigos en la red. Un sistema de evaluación que posibilita una apertura del canal de confianza y “amistades” a partir de un desconocimiento real de quienes son, sus verdaderos gustos e intereses, sus modos de vida y comportamientos. Se crea un espacio consensual a modo de micro sociedad donde, a modo de cemento, la realidad simbólica es reemplazada por la realidad material, lo que conlleva a que el sujeto visible es desplazado por el sujeto virtual gaseoso, basada en la fascinación por el Otro: necesitamos su aprobación, su amistad y compromiso virtual que paradójicamente no se otorgaría en el mundo real.

Sin embargo, en el día a día terrenal, el Otro sólido es prejuicado como una unidad sin matices. Se le rechaza. Más que crear lazos se apela a la exacerbación del individualismo y el bienestar propio, y se signa al Otro como algo ajeno y desconocido. La globalidad armoniosa lograda en la interconexión digital queda en muchas ocasiones

---

<sup>103</sup> Esta idea de la circularidad asociada a la burbuja y especialmente al sentido de población o comunidad que crean las redes y el ámbito virtual, puede reflejarse también en el traspaso de determinadas concepciones espacio-cósmicas mitológicas sobre el círculo y lo circular al medio social. “(...) también los datos lingüísticos relativos a la denominación tanto del propio poblado (cfr. *Obschina*, “comuna”) del protoeslavo \**orbъti*-, “circular”, en correspondencia con las llamadas aldeas circulares”, alemán *Rundof*), como también las asociaciones de mayor cuantía que, en rigor, no presuponen la forma geométrica circular [cfr. El ruso *okrug*, “distrito” —de *krug*, “círculo” —, *oblast'*, “esfera, región”, el alemán *Kreis*, “distrito”, “círculo”, en sentido propio, *Bezirk*, “circunscripción”, etc.). ACOSTA, R. (ed.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos... op. cit.*, p. 123.

tronchada en el terreno de lo real, cediendo paso a lo local como sinónimo de lo conocido y protector. Lo apocalíptico está en apariencia depositado en el mundo exterior, plagado de supuestas amenazas, donde habita el Otro, y que va tornando a quien lo vive en un ser marcado por la inseguridad y la vulnerabilidad. Ese mundo exterior proporciona un supuesto estado de alerta casi perenne que hace que, junto a la comodidad, Carlos tema comprobar lo desconocido, enfrentarse a lo nuevo, ya sea en Madrid o probando suerte en Alemania. Incluso enfrentarse a sí mismo, y a la madre de su hija, y hacerle cara a la cotidianidad de ese mundo que le espera fuera de casa, lejos del mando de la PlayStation y el móvil.

### Crisis de la comunicación y adicción digital. Los yonquis tecnológicos

“La idea de crisis parece acompañar a nuestra sociedad desde hace varios años. A la conocida crisis económica en la que Occidente lleva sumergido desde el año 2008, se suman los conceptos de crisis de valores, crisis cultural, crisis alimentaria, crisis ecológica...y crisis de la comunicación.”<sup>104</sup> No nos referimos solamente a la crisis de los “viejos” medios de comunicación, especialmente la prensa escrita, sino también a la televisión, a los anuncios publicitarios, incluso a una de las más primigenias: la oral. Los *smartphones*, y las redes sociales en general, tienen el poder de acortar tanto las distancias como, a la par, interrumpir de manera constante la conversación tradicional. Natalia y Carlos hablan entre ellos sin levantar casi la cabeza de la pantalla ni mirarse. Igual comportamiento se da entre los amigos que se juntan en el parque [Fig. 15]. Las formas no verbales de comunicación física, como la mirada, las expresiones faciales, la gestualidad, se van perdiendo.



Fig. 19. La comunicación entre ambos jóvenes está casi siempre mediada por la presencia y el poder casi absoluto del móvil. Conversan casi sin mirarse, hacen pausas constantes en la conversación para atender con mayor concentración lo que consumen en él, dejando escurrir sus decisiones.

<sup>104</sup> SILVA ROBLES, C., JIMÉNEZ MARÍN, G., y ELÍAS ZAMBRANO, R., “De la sociedad de la información a la sociedad digital. Web 2.0 y redes sociales en el panorama mediático actual”, *F@ro*, Vol. 1, 15, 2012, pp. 1-14, espec. p. 4: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/61/47>, (fecha de consulta: 11-I-2018).

Este acto de estar inmerso más en el móvil que atendiendo a lo que el otro interlocutor expresa, como parte de la conversación previamente entablada, Rosales no solo lo enfatiza en varios momentos del metraje sino que lo acredita como un elemento natural para esta joven generación, como parte consustancial de su cultura digital. Nos referimos a la importancia otorgada en la película al *phubbing*.<sup>105</sup> Tanto en las conversaciones entre los amigos<sup>106</sup> como las de la pareja protagonista es una práctica común, y por tanto pasa desapercibido entre ellos. El diálogo verbal y gestual, cara a cara, forma parte de un conjunto comunicativo más amplio donde ahora adquiere igual o más relevancia el teléfono. El acto locutivo personal se suma a una actividad plural y se ejecuta como si fuese parte de una multipantalla comunicativa, debido a la capacidad de estos jóvenes de estar en varias líneas de conversación y de entretenimiento al mismo tiempo por diferentes medios. Esto puntúa en la importancia, relativa o crucial, que se le otorga a lo que conversan, y ahí radica el valor esencial de cómo trabaja el *phubbing* la cinta. En apariencia parece que lo relevante está en la pantalla virtual y no en la conversación oral, por lo que los temas entablados, pese a su raigal importancia, parecen diluirse o licuarse. Temas sobre la pornografía, la crisis de la educación, el malestar cultural, la búsqueda y falta de empleo, el descreimiento en el sistema judicial, la constatación de la pobreza y la imposibilidad de salir de ella dentro de España, junto a la necesidad de emigrar para intentar cambiar el rumbo de los acontecimientos, forman parte de sus encuentros asiduos, emitidos verbalmente, pero ni logran trascender completamente, ni insertarse en la cotidianeidad del espacio virtual, ni adquieren función movilizadora de su aquí y ahora disfuncional.

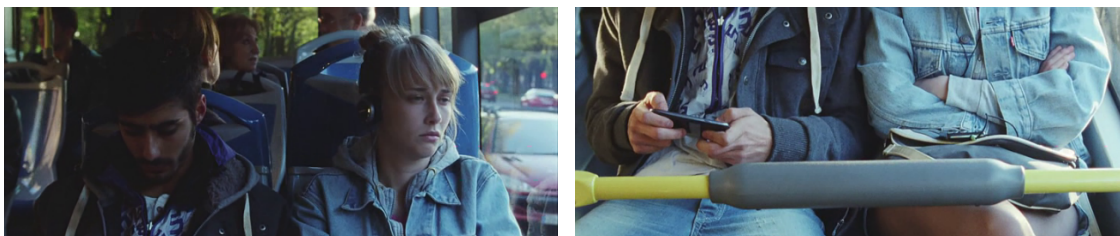


Fig. 20. Una vez filmado el video porno casero, Natalia y Carlos regresan a su cotidianeidad. Nada ha cambiado de forma inmediata a no ser que ambos cuentan con 300 euros para cada uno. Sin interactuar entre ellos, imbuidos en sus móviles, ella mediante la música, él revisando la pantalla, se complementan dos formas de no pensar ni en lo que acaban de hacer ni en lo que harán para seguir sobreviviendo.

Pero el entusiasmo, rayando en fanatismo, por el *smartphone* conduce a algo más que al desaire o el no tomar en cuenta debidamente al otro interlocutor real. La película también alude a otra de las adicciones de estos tiempos: la nomofobia, considerada una

<sup>105</sup> *Phubbing*: desatención o menosprecio de un individuo hacia otro debido a la atención dada por uno de ellos al teléfono. Es un acrónimo de los vocablos anglosajones *phone* y *snubbing*, o sea, teléfono y desaire, por lo que la prioridad comunicativa está depositada en uno de los interlocutores con su móvil, en detrimento de la establecida entre ambos sujetos.

<sup>106</sup> La desatención de uno de los amigos del barrio de Carlos que aparenta ser parte en la conversación que tiene lugar en el parque sobre fútbol y educación escolar pero éste se encuentra absorto en los contenidos de su teléfono [Fig. 15].



enfermedad digital.<sup>107</sup> Aunque ambas modalidades no son solo propias de los jóvenes, sí se encuentra exacerbado en ellos, por lo que Rosales construye cabalmente un retrato lo más fidedigno posible de dicha generación, fusionando el desapego por el Mundo Real y sus sinsabores y el apego al Mundo Virtual y sus bondades, como si dentro de dicho espacio el mundo no fuese igualmente agresivo, inquietante y clasista.<sup>108</sup>

Natalia y Carlos, como sus compañeros, no pueden vivir sin sus móviles. Pese a todas las carencias que le escoltan, y que van *in crescendo*, poseen diversos dispositivos tecnológicos, siempre encendidos, siempre prestos a la interacción, especialmente Carlos. Es a él a quien más se le relaciona con el empleo evasivo de la tecnología, quien más la utiliza como cueva moral, ideológica, económica y hasta familiar. Carlos debe hacerle frente a la vida y no está preparado para ello, por lo que se escurre, intentando quedarse en su pompa digital. Ponerle cara y valor a los problemas reales que le aquejan a él y a su familia (desempleo, precariedad laboral, insuficiencia económica, privación de necesidades de primer orden, falta de un hogar propio, etc.) implica malestar, miedo, confusión, incluso enfrentamiento o discusión (sus choques de opiniones con Natalia debido a su falta de perseverancia en la búsqueda de empleo y los modos de mantener a su hija). Su comportamiento semeja a un adicto frente a un proceso de abstinencia. Se crea un paralelismo metafórico entre el aterrizaje a la crudeza del contexto y el síndrome de abstinencia al móvil, que por extensión podríamos denominar síndrome de abstinencia digital (teléfono inteligente, laptop, videojuegos). La crisis y la necesidad imperiosa de buscar alternativas a esta, se convierten en un claro oponente; al no poder lograr sus objetivos en el espacio español que le ha tocado vivir, Carlos se queda satisfecho en el ciberespacio, y cuando no lo tiene no sabe qué hacer o funciona desacertadamente, torpe e inconsciente ante los requerimientos que le impone la vida.

Natalia participa igualmente de esta inmersión digital pero, a diferencia de su pareja, finalmente despierta al mundo, lo que hace que su interrelación con las redes y

---

<sup>107</sup> Nomofobia es la adicción al móvil, lo que crea un grado de dependencia que genera un miedo al no tener el teléfono en la mano. Proviene de la unión de *no mobile* y fobia, o sea, el pánico a estar sin dicho aparato en el desempeño diario. Este temor debido al apego excesivo al teléfono es cada vez más frecuente, especialmente entre la juventud. Está emparentado con la tecnofilia (apego excesivo a la tecnología) y es contrario a la ciberfobia (aversión a los ordenadores) y a la tecnofobia (miedo a las nuevas tecnologías). Se podría decir que la nomofobia es un grado mayor que el *phubbing*, aunque ambos implican una adherencia sobrelimitada a dicho aparato digital. Aunque la nomofobia está considerada un problema contemporáneo a tener en cuenta y comúnmente se trata como adicción, para algunos estudiosos como Susana Lluna y Wicho Javier Pedreira es un equívoco trabajarlo como patología ya que lo consideran un mal hábito. LLUNA, S. y PEDREIRA, W. J., *Los nativos digitales no existen*, Bilbao, Ediciones Deusto, 2017.

Sin embargo una vez aparecida la abstinencia y la tolerancia hacia la aceptación y necesidad de dosis más frecuentes sí se habla de un factor adictivo como sucede en el caso de la adicción a los videojuegos que trabajaremos más adelante.

<sup>108</sup> El *cyberbullying* o ciberacoso, el *sexting* o acto de compartir material sexoerótico explícito por vías digitales, el uso desmedido y ofensivo de los comentarios de usuarios de plataformas de opinión digitales; los *fake news* o noticias falsas (también denominadas bulos), el rol decisivo en la propagación de la posverdad; el robo de datos y falseo de identidad, son algunos de los males que aquejan el espacio virtual. Sin embargo, en el filme es obviado debido a la dicotomía entablada entre la necesidad de darle la espalda al contexto en crisis que los oprime a través de la idea de que solo “afuera” hay peligro y decepción.

demás plataformas de un giro en cuanto a los usos otorgados. Se enfrentan el Mundo Real y el Mundo Virtual mediante dos modalidades, en las que el factor espacial y temporal es decisivo. La primera tipología marca la interacción con lo digital antes y recién estrenada como madre en España y la segunda una vez que emigra a Alemania. En el territorio español el espacio virtual la contiene especialmente en el desarrollo temporal de su embarazo, que solo conocemos a través de la galería de imágenes del móvil que a veces comparte por WhatsApp, y como sus amigos, pasa parte de sus horas adherida al dispositivo digital para oír música y wasapear. Comparte esa pertenencia a la burbuja. Pero al parir, esta joven hecha mujer intenta acceder, sin éxito, al universo tangible de las redes sociales reales en las que ella no tiene cabida (por lo que no le ayuda a conseguir trabajo). Relaciones que se rigen por el amiguismo, el oportunismo y el miedo a que te usurpen lo que has logrado, por lo que la ayuda al otro se torna compleja, dejándola desamparada a ella y a los suyos, sin escapatoria posible.

En ese mundo real, especialmente una vez que ha emigrado, la joven sigue empleando las redes pero algo ha cambiado. Recurre a Internet sobre todo con una función práctica: aprender el idioma, buscar cómo se llega a los sitios de trabajo y comunicarse a través de Skype con sus seres queridos para saber de ellos. Pero algo queda de esa chica ingenua, algo en ella sigue intocable. Rosales no la exime de continuar fotografiando cuanta experiencia, momento fugaz, o paisajes que le gustan, quiere atrapar para sí y los suyos, con la preponderancia del *selfie*. Pese a todo no ha perdido ese halo de ensoñación que caracteriza a su edad, ni la actitud vacua y compulsiva del almacenaje de información sin criterio ni jerarquía. El filme ancla esta tesis mediante el atiborramiento de sus fotos del móvil, ya sea en solitario, con su nuevo grupo de amigas, o escenarios vacíos y fríos. Todas estas imágenes contenidas en el dispositivo funcionan como vía para calzar esas ansias de refrendar algo que pertenece más al sueño del emigrante que a la verdad de quien está lejos sin llegar a lograr los propósitos trazados. Esta estrategia comunicativa resemblance el sentir y el modo de operar de sus compañeros y pareja, aunque la misma vaya disminuyendo según se extiende su estancia en el nuevo país, y por ende su nueva realidad.

Por otro lado pervive el empleo de la tecnología como modo de comunicarse con su familia, pero es una comunicación y un medio para falsear y endulzar una verdad a medias de empleo y bienestar lejos del hogar y del país nativo, por lo que Skype funciona en la historia como mecanismo de evasión de su real situación laboral de emigrante frente a su familia. Aquí la evasión y la crisis comunicativa han variado. Natalia, como tantos emigrantes, miente ante su familia ideando un modo de vida inexistente para no preocuparlos, para no develar su lacerante precariedad, su decisión cuestionable. Los enfrentamientos de antaño con su madre han desaparecido, al igual que con su pareja. El encuentro mediante las pantallas sustituye todo desajuste comunicativo para que afloren el entendimiento, las buenas noticias, la risa, la felicidad de ver a su hija Julia. Se crea una paradoja entre cercanía y lejanía. Si Skype posibilita acortar las distancias, proporcionarle un momento de alegría y salvación a la

protagonista, al mismo tiempo, mediante la mentira, aleja una comunicación verdadera, que le posibilite saber cómo se encuentran en realidad su familia y dejarles saber cómo se siente y qué le sucede en su nuevo espacio de acogida. Así el mundo virtual pierde parte del brillo que otrora poseía. Continúa funcionando como evasión pero subyace la triste realidad que ahora la rodea. Es una burbuja pero no lisa, sino con las asperezas que comporta una emigración dura, llena de sinsabores, distanciada del triunfalismo estereotipado con el que tradicionalmente se le preconice y del que no escapa Natalia.

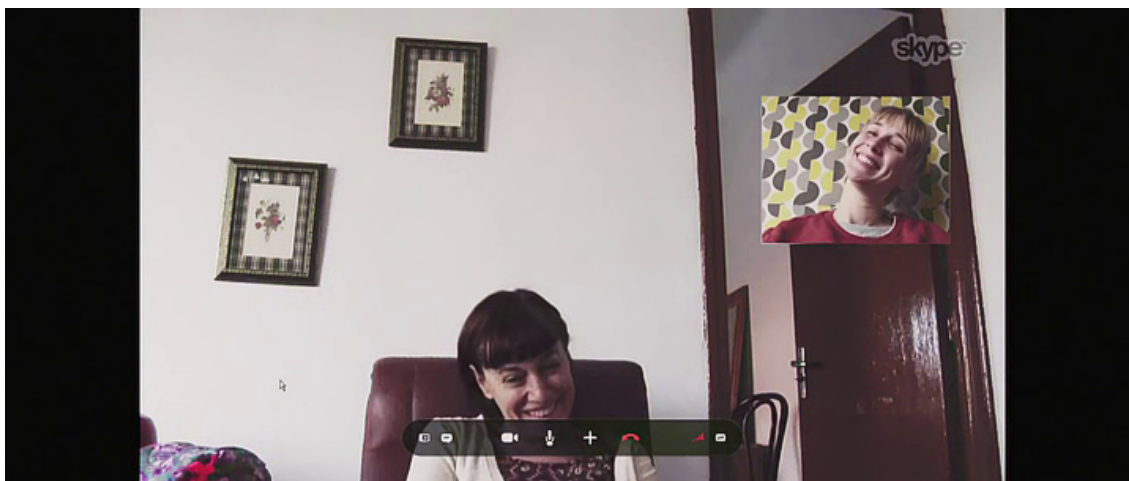


Fig. 21. Natalia y su madre sonríen de forma ostensible mientras hablan *online* por Skype pretendiendo que todo está bien y no hay nada que perturbe su bienestar cotidiano a pesar de conocer la precariedad vital en las que ambas viven en sus respectivos entornos.

La brecha tecnológica es otra de las tipologías trabajadas. Lo digital crea un antagonismo impreciso entre las diferentes generaciones. Los jóvenes poseen otros modos de comunicarse donde internet no es un comodín más sino que termina siendo principio y fin. Los padres y restantes sujetos de otra generación más apegada a lo analógico y a las clásicas prácticas comunicativas quedan eximidos de dicha cercanía, lo que va creando un abismo gradual que provoca un conocimiento a medias del Otro. Los padres de ambos jóvenes no participan de ningún chat. Ni siquiera se incluye uno en el que Rosa, Dolores o el ex de esta, interactúen con sus hijos para tareas y decisiones cotidianas. Pedro y Natalia sí comparten el visionado de la televisión con Dolores, pero no se da el proceso inverso respecto a las nuevas tecnologías. El filme trabaja con la brecha entre la TV-Gen y la N-Gen.<sup>109</sup> Solo se rompe esa grieta mediante la nostalgia que porta la emigración, en la que Skype actúa como sutura de esa zanja comunicativa entre generaciones.

<sup>109</sup> Los N-Geners son los navegantes jóvenes, dígame la generación de la Red (Net). Aunque el término pertenece a una época específica, finales de los 90, acreditada por Don Tapscott, uno de los más clarividentes investigadores sobre la revolución digital y el rol de los jóvenes en esta, la asumimos en su extensión en el tiempo hasta la contemporaneidad, en clara sintonía con conceptos como el síndrome del joven androide o Blade Runner, propuesto por Carles Feixa, así como los de Generación @ y Generación # para marcar especificidades dentro de una misma tribu digital. FEIXA, C., “Los jóvenes en el ciberespacio”, en FEIXA, C., *De la generación@ a la #generación...*, op. cit., pp. 185-201, espec. pp. 186-188.

Igualmente ocurre un desplazamiento de los clásicos espacios de consumo cultural y de entretenimiento donde interactuar. Los amigos bajan al parque, quedan para salir al centro comercial o irse de botellón a otros alternativos al aire libre. Aun apegados a las pantallas digitales y al videojuego, son capaces de disfrutar del contacto real en un tiempo real. Lo que sí se da es un estrechamiento del tipo de placeres a los que pueden acceder y la asiduidad repetitiva de los mismos (placer uniforme). Al goce que otorgan las fiestas improvisadas de alcohol, porros y bailes al aire libre que se pueden permitir, o las conversaciones en los parques, o el tiempo que la pareja pasa a solas juntos, se le suma el poder compartirlo a cada instante en las redes y grabarlo en el móvil. Una necesidad compulsiva de poseer, retener y sobretodo exhibir esos acontecimientos, especialmente a través de WhatsApp. No es la plataforma en sí sino la actividad ejecutada en ella. De todos los hábitats es el digital el que más los define y engloba. También es al que acceden con más asiduidad, por lo que de todos los placeres y espacios de consumo es la zona donde mejor y con más constancia se comunican.

La película incide iterativamente en la comunicación por WhatsApp. Por un lado le adosa un mayor grado de fiabilidad a ese retrato generacional que el film persigue, al tiempo que discursa sobre el grado ambiguo e ilusorio de la comunicación, la empatía y la emotividad en las redes sociales, especialmente en esta aplicación. En este caso particular, el relato trabaja con el concepto de una realidad aparential mediante la simulación de cercanía. “WhatsApp ha logrado ser sinónimo de familia, amigos, amantes: un primer grado de realidad en un contexto de límites difusos y problemáticos”.<sup>110</sup> Es un modelo de extensión del espacio físico con el que aprendemos a relacionarnos con la realidad desde una posición donde en apariencia no se pierde la intimidad, o que privilegia a un círculo cercano de individuos previamente aceptados, lo que le otorga cierto margen de confianza. Pero en esa dicotomía que se refleja en el largometraje está presente el concepto de una generación no dada a salvaguardar los otrora sacrosantos muros de la intimidad, sino que como grupo social, y como parte de la sociedad líquida, se define por una compulsión hacia la exhibición y explicitación de la vida, ampliando el perímetro de dicha intimidad o bien borrándola. Asumen con mayor naturalidad el influjo constante de información visual y lingüística, así como quién la consume y cómo la emplea. Es una cultura anhelante, diríamos incluso obsesionada, de compartir y mostrar información. *Hermosa juventud* construye visualmente esa compulsión y desbordamiento de los límites, con especial ahínco en la espontaneidad de tal promiscuidad. Carlos y sus amigos acceden constantemente al chat de WhatsApp, ya sea por conversaciones duales (entre Carlos y Natalia; entre Carlos y Raúl), o bien grupales (*Porretas al sol* y *Amigos cholistas*). Esta vía funciona como modelo efectivo de diálogo, asociado también a la inmediatez y la economía de recursos para la interacción, donde poseen un peso esencial los emoticonos. La inclusión de estos en los diferentes pantallazos de chats [Figs. 16, 17, 25], alude a ese nuevo lenguaje ideográfico capaz de transmitir, y armar con rapidez y “encanto”, un discurso visual legible y de mayor interacción personal y emocional para esta generación digital, que

<sup>110</sup> CARRIÓN, J., “Retórica, política y lógica WhatsApp”, *El País*, (Madrid, 20-IX-2015), p. 9.

socava el esfuerzo y el placer de la interlocución tradicional. Si bien es cierto que en su máximo aprovechamiento y expresión se logra entablar una conversación únicamente a través de estos signos, en parte debido a su cuantía y variedad, aquí se emplean como aditivo, en aras de complementar la frase u oración y hacerla al mismo tiempo más expresiva.<sup>111</sup> Es el caso de la reacción de Raúl cuando Carlos le envía las fotos del embarazo de Natalia, visualizado en el emoticono de asombro, sustituyendo la expresión “madre mía, tío, qué grande” [Fig. 25]. Sin embargo, el salto cualitativo en cuanto a la implicación de este tipo de diálogos en red queda en entredicho:

Como en el resto de redes sociales, un alto número de los supuestos actores no son más que participantes de baja intensidad, que tienen suficiente con el me gusta, el favorito, el emoticono, o —tal vez el auténtico grado 0— el doble clic azul (lo he leído, estoy al corriente). Conversaciones que pese a todo, nos contagian la sensación de estar en contacto, de estar conectados.<sup>112</sup>

### La pompa perfecta. Los videojuegos como anulación del contexto social

La droga es un *leitmotiv* en el filme. El alcohol (Carlos y sus amigos quedan constantemente para hacer *botellón*). Incluso en varios chats comparten imágenes de los límites que cruzan en reiteradas ocasiones por la ingesta excesiva, que transita por el *binge drinking*<sup>113</sup> y las vomitonas étlicas como parte de la pérdida de control propia de dicha práctica);<sup>114</sup> los porros (los que compran y consumen Carlos y Raúl con el salario

---

<sup>111</sup> Cada vez adquieren más fuerza y multiplicación como grafía indispensable en detrimento de otras modalidades de identificación o locución como los ya clásicos patrones de implicación para con un mensaje determinado a través del botón *me gusta* y el del *no me gusta*, que proporciona Facebook (a las que se le ha sumado otras alternativas pero que continúan siendo limitadas como *me encanta*, *me enfada*, *me entristece*, apelando a las denominadas emociones básicas) o como ya habíamos apuntado, la limitación del número de caracteres impuesta por Twitter. La supremacía cualitativa y cuantitativa de los emoticonos en cuanto a su valor explicativo-emocional, se encuentra solo aminorada por la fotografía, o perfil, con la que el usuario se identifica en el chat, muchas veces como elemento asociado a los sentimientos aunque de igual carácter efímero y variable que las múltiples imágenes que se comparten dentro y fuera del chat.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Binge drinking* es un nuevo extranjerismo validado que caracteriza el consumo veloz e intensivo de grandes ingestas de alcohol. En España se le conoce popularmente como *atración* y forma parte del *botellón*. Es una práctica extendida sobre todo entre la juventud, aunque también se está dando entre los adolescentes. El término está recogido en la *Estrategia Nacional sobre Adicciones 2017-2024* como parte de los tipos de adicciones vinculadas a la ingesta de alcohol, consumo que continua a la vanguardia dentro de las variantes de drogas legales en el país. Ver *Estrategia Nacional sobre Adicciones 2017-2024*, Madrid, Ministerio de Sanidad Servicios Sociales e Igualdad, Secretaría de Estado de Servicios Sociales e Igualdad, Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas, 2017, p. 14.

<sup>114</sup> El filme trabaja el botellón, uno de los pocos placeres asequibles para los jóvenes de la clase obrera. Sus divertimentos pasan por fiestas en sitios donde con una mínima economía se puede construir un espacio de diversión y evasión. El guion de la cinta apunta el término macro-botellón y acto seguido describe los modos de placer a partir del alcohol, las pastillas y los porros: “Una marabunta de jóvenes, cargados con bolsas llenas de botellas, vasos y hielo, pululan por un camino que lleva a un parque. Ahí se encuentran ya reunidos una multitud de chicos instalados. En la avenida central del parque, varios jóvenes juegan al “flunky ball”, una especie de béisbol con alcohol en el que gana el equipo que antes termina las bebidas. (...) Natalia bebe agua, Carlos y sus amigos se van sirviendo vasos de combinados. (...) Carlos vuelve con sus amigos. Se toman unas pastillas.” ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de Hermosa juventud...*, op. cit., pp. 34-35.

diario de 10 euros, incluso los restantes amigos); el tabaco que consumen Carlos, Dolores y Rosa, esta última de modo compulsivo como deja entrever su cenicero; y la televisión, a la que está especialmente enganchada la madre enferma, quien además es adicta a fármacos para aplacar el dolor que le adormecen.<sup>115</sup> A ellos se les une la adherencia a las nuevas tecnologías. De todas es esta última la que alcanza preponderancia en el relato filmico, convirtiéndose en un interlocutor esencial entre los jóvenes y su contexto como “facilitadoras del acceso a y potenciadoras de determinadas conductas adictivas”.<sup>116</sup>

Para otros comportamientos que actualmente se identifican de forma frecuente como posibles adicciones (internet, pantallas digitales, tecnologías de la información y comunicación, etc.) se precisa más información y definición acerca de estas patologías para llegar a un consenso científico, partiendo de la base, no obstante, de que el conocimiento actual señala que presentan analogías con las adicciones a sustancias similares a las que las que se observan en el juego patológico.<sup>117</sup>

Navegar en Internet, el acceso constante a las redes sociales y el juego *online* han devenido adicciones por el grado de asiduidad y sobre todo de dependencia de estas nuevas tareas y actividades de ocio. *Hermosa juventud* lo erige en estrategia escapista y desde su visualización construye un discurso a modo de alarma de cómo afrontar los retos virtuales en detrimento de la capacidad de enfrentarse a los de la cotidianidad. No estamos en presencia de *Hikikomori*,<sup>118</sup> ya que estos jóvenes socializan pero su compulsiva adicción al entorno virtual acerca su actitud a la posibilidad de alguna alteración psíquica. Esta exacerbación de lo digital es la droga de la evasión juvenil y mediante ella se crea un correlato con el distanciamiento del Mundo Real donde está incrustada la crisis.

En la evolución de los consumos y las conductas adictivas cada vez más aparece el videojuego como un actante importante, especialmente por su impacto social. Tal es su impronta que cada vez más la estética y determinados mecanismos propios de dicha herramienta digital se están empleando en otros territorios como modo de atraer al público, lo que se conoce como gamificación.<sup>119</sup> En esta concepción poco instructiva de

---

Ver también CLARK, J., “Flunkyball”, *Urban Dictionary*, (s. c., 17-IV-2011):

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=flunkyball>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

<sup>115</sup> Los hipnosedantes con o sin receta están considerados la tercera droga más consumida entre los españoles entre 15 y 64 años. *Estrategia Nacional sobre Adicciones...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>118</sup> Hikikomori es un término nipón para definir el aislamiento social. La mayoría de individuos que optan por dicho refugio interno son adolescentes y jóvenes que han decidido no salir de su casa y tener una vida social. El fenómeno está considerado tanto un síntoma de otros problemas como un patrón de comportamiento vinculante a la salud mental. PUIG PUNYET, E., *La gran adicción. Apagar internet para alcanzar una vida plena*, Barcelona, Arpa Editores, 2016.

<sup>119</sup> Aunque se está desarrollando sobre todo por el mercado y la necesidad de activar la compulsión perenne del consumidor por la posesión, instituciones públicas como las escolares también se están haciendo eco de ello para así intentar atraer y motivar al alumno hacia el aprendizaje.

la tecnología, prima la visión condenatoria o sospechosa respecto al uso de las tecnologías como parte de la filosofía enarbolada por el director filmico: “La tecnología se ha convertido en una religión con su propio relato de salvación. Entre sus argumentos tiene especial fuerza la idea de que la tecnología nos hará más libres. Lo cierto es que la tecnología nos hace, y nos seguirá haciendo, mas esclavo de la tecnología.”<sup>120</sup>

De todas las modalidades de refugio evasivo que presenta la película es el videojuego el que mejor muestra dicha capacidad escapatoria. Por ello, Rosales exagera el empleo de la proliferación del mismo y su falsa protección de las inclemencias reales. Crea una fusión inseparable entre videojuego y crisis que pudiese parecer paradójal en cuanto al carácter dicotómico entre la diversión digital y algo tan grave y triste como es el desamparo económico.

Elige a Carlos como el *gamer*<sup>121</sup> potencial que cede ante este submundo de aparente protección y satisfacción. A diferencia de Natalia, Carlos bucea en el inframundo del juego como modo de redimir su fracaso como joven, como padre, como sustentador de una doble familia, la que conforman él y su madre pero sobre todo la que construye con su novia y su hija Julia. Por ende, el videojuego funciona como espacio paralelo al tangible, en clara oposición a este. Un hábitat de liberación que indulta, perdona e incluso le conduce al triunfo y a la salvación. Rosales construye este paralelismo asociado a la precariedad laboral, al desempleo de larga duración, al miedo al fracaso y a la imposibilidad de salir a flote de modos dignos de una situación que no parece tener escapatoria. Carlos, como sus amigos, enarbola soterradamente el temor a que la crisis que les afecta no sea una situación transitoria sino que finalmente terminen pareciéndose a sus padres, y a las vidas insustanciales y carentes que estos han construido. De perdedor o *looser* pasa a triunfador, a ídolo. Un antihéroe que deviene, en el recuadro de la pantalla, héroe o superhombre. La no obtención de ingresos y la pérdida real y psíquica del status como sustentador por excelencia del hogar, un *breadwinner* (el que lleva el pan a casa), queda temporalmente suspendida u omitida.

Se presentan dos grandes modalidades de jugar, mediante la consola y el *smartphone*, siendo esta última práctica la preponderante dentro del relato filmico y los juegos diseñados para dicho dispositivo los que adquieren mayor simbolismo sociológico. El filme demarca ambas maneras de acceso al juego y tipologías de modo preciso. En ambas modalidades se discursa sobre la crisis, pero en una se hace de modo explícito, y en boca de sus jugadores, mientras que en la otra se apela ingeniosamente a la creación de una historia alternativa que da fe de una nueva realidad donde los impedimentos de determinadas situaciones adversas pueden ser vencidos.

---

<sup>120</sup> ROSALES, J., *El lápiz y la cámara...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>121</sup> Término común con el que se le denomina al jugador de videojuegos. “Aunque nominalmente incluye a cualquier tipo de jugador, el término *gamer* se utiliza habitualmente como sinónimo de *hardcore gamer*”. TURNES, Y., “Definición de *Gamer*”, *GamerDic, Diccionario online de términos sobre videojuegos y cultura gamer*, 2013: <http://www.gamerdic.es/termino/gamer/citar>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

Los juegos de consola es el entretenimiento que Carlos comparte con su amigo Raúl. La escena los retrata como *gamers*, en la intimidad habitacional del espacio casero. Ambos participan de las mismas ansias de salirse de ese mini empleo explotador, de comprarse una camioneta y probar suerte con las mudanzas, del amor incondicional al fútbol y en particular al *cholismo*,<sup>122</sup> y del deleite por el videojuego, haciendo más indivisible su afecto. Es una amistad fraguada bajo las mismas necesidades económicas y los mismos placeres, fundiendo ambas preocupaciones y divertimentos. Si bien los amigos dialogan sobre sus vidas en diferentes espacios, es sintomático cómo, hasta en los momentos de toma de decisiones decisivas y consejos, la amistad también pasa por el filtro del videojuego. El diálogo que se entabla versa sobre la actual situación por la que atraviesa Carlos y no el lúdico relato ficcional del que son activos partícipes, por lo que el videojuego se convierte en pretexto para anclar lo verdaderamente importante: el miedo a la paternidad bajo el precario escenario del joven. En este caso, como mismo sucedía en la escena de presentación de la familia de Natalia o la de la madre del chico, el dispositivo audiovisual y lo que éste contiene no se visualizan. La cámara, desde su característica posición de observador alejado, ubica espacialmente la acción para posteriormente violentar dicha distancia y atrapar los rostros de los amigos, pero no lo que consumen. El videojuego permanece fuera del campo visual, solo accedemos sonoramente a frases en inglés que no develan suficientes elementos como para descifrarlo. Como en otras escenas, son los elementos arquitectónicos los que fungen de “obstáculo visual”, desterrando del plano la historia incrustada en *off*, en este caso con función irrelevante [Fig. 22]. Y es que lo verdaderamente esencial es el diálogo entablado por los amigos. Aquí, a diferencia de las escenas de los videojuegos de *smartphone*, lo importante es el Mundo Real como agente opositor al buen desenvolvimiento del juego. Ante la preocupación del joven, este le comunica a su compañero de juego que pare, que ya no le apetece más pues está descentrado, por lo que se intuye que va perdiendo o podría perder la partida. “No me apetece tío seguir jugando. Es que no sé ni lo que hago”, le dice Carlos a Raúl. Pesa el estrés frente a la inminente paternidad y la conformación de una familia que no desea y para la que no está preparado ni económica ni mentalmente. La crisis se convierte en un personaje enemigo. En el espacio virtual puede ser vencida, en el real es ella la vencedora.

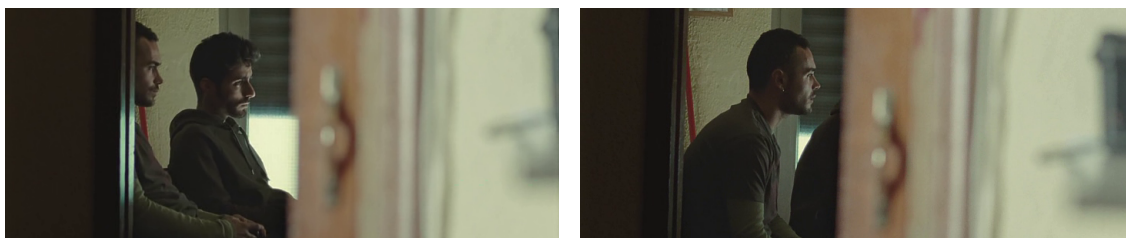


Fig. 22. Mediante el juego con la consola se dialoga sobre la precariedad y las pocas expectativas de formar familia tanto por la temprana edad que posee Carlos, aun con deseos de hacer cambios en su vida, como por su incapacidad económica para afrontar ese rol.

<sup>122</sup> Se le denomina cholismo al culto a Cholo Simeone, entrenador del Atlético de Madrid, y su filosofía de juego.



RAÚL. —Yo creo que es lo más bonito que te puede pasar. Tener un hijo con la persona que quieres.

CARLOS. —Para mí no es lo más bonito. Sobre todo como están las cosas ahora Raúl. No me jodas.

RAÚL. —Las cosas te vienen como te vienen Carlos, ¿sabes? Y te ha pasado ahora. No tienes que verlo como algo malo. Al revés, es algo precioso, ¿sabes? Joder, por lo menos piénsalo.

CARLOS. —Lo pienso. Lo único que pienso es: va a venir, no voy a poder darle de nada, no voy a poder ser un buen padre, no voy a ser nada, tío.

Al uso del fuera de campo y la cámara colocada en un segundo plano o término de la composición, a modo de voyeurista no invasivo, se le suma otro de los recursos isotópicos del filme, la elipsis, que posibilita aterrizar directamente del juego a la problemática que apesadumbra al tiempo que crea la sensación, como espectadores cinematográficos, de estar siendo partícipes solo de un fragmento que pertenece a un todo mayor, en este caso de la conversación.<sup>123</sup> En dicho diálogo destacan cuatro vocablos que lingüísticamente crean un efecto de oposición: a *bonito* y *precioso*, repetidos insistentemente por Raúl para convencer a su amigo del lado bueno de las cosas por mal que estas parezcan, se le oponen los vocablos *no* y *nada*, asociados a la disyunción de Carlos como sujeto económico. Esta negatividad lingüística refuerza el peso de la frase “sobre todo como están las cosas ahora” que engloba un conocimiento de la carencia a la que ambos están expuestos. Dicha escena expone la desaprobación del embarazo de Natalia, la falta de alegría de seguir adelante con ello. Visión que comparte con Dolores, para quien asumir una maternidad y paternidad en la situación que se encuentran es irresponsable, además de que sabe que Carlos no se encuentra preparado para este rol tan exigente. La escena explicita el verdadero sentir de Carlos y funciona como antesala de su proceder futuro, mediado por estas mismas preocupaciones pero frente a las que no reacciona del modo más adecuado y comprometido, sino que se deja arrastrar por una espiral de trabajo temporal precario, botellones y videojuegos.

A diferencia de esta escena del videojuego compartido con Raúl, las piezas digitales para *smartphone* comportan una inmersión total en el relato ficcional. Si en el videojuego de consola se omitía el juego y lo relevante eran sus jugadores, especialmente Carlos y su inestabilidad emocional y económica, acá a quien se excluye es al jugador, desapareciendo del campo visual para darle la participación y valía al avatar, magnificándolo. Se ha suprimido al perdedor, y con él toda huella del mundo y el sujeto en crisis. De este modo el encuadre del plano se convierte en el marco del teléfono digital. Visualmente solo accedemos a lo que sucede en el juego, porque aquí es este lo que porta sustancia.

---

<sup>123</sup> Como hemos apuntado en varias ocasiones, muchas de las conversaciones que pueblan el filme dan esa sensación de ser filmadas cuando ya habían comenzado, creando la falsa idea de fragmento. Esto posibilita dotar a la narración de un mayor realismo que coquetea con un cierto carácter documental que llega a adquirir la película, al retratar las vidas de estos jóvenes y sus problemáticas sociales.

*Hermosa juventud* trabaja constantemente con las historias enmarcadas o incrustadas, las llamadas ficciones de segundo grado. Si ya lo habíamos analizado con las piezas televisivas en ambos hogares, es sobre todo en las nuevas tecnologías —pantallazos de chats, imágenes guardadas en el móvil y relatos del videojuego— donde esta técnica narrativa adquiere mayor peso y significado. Pese a su aparente carácter pueril, esta sucesión de imágenes poseen notabilidad para dar fe del retrato generacional, y a nivel de la narración algunas ocupan un rol más decisivo, asumiendo la categoría y función de relevantes. Es el caso de los relatos de los videojuegos para *smartphone* a los que accedemos visualmente, a diferencia de los para consola. Rosales interrumpe la narración central de Natalia y Carlos en su cotidianidad, dígame la ficción en primer grado, para inocular en diferentes momentos, a modo de progresión temporal, los relatos propios de videojuegos que consume Carlos, dígame la ficción en segundo grado.

Situaciones distintas en diferentes juegos que poseen una coherencia y cohesión respecto a los adversos acontecimientos en el Madrid del 2013 y 2014 para la joven pareja y su generación, y por tanto interfieren en dicha historia base, fungiendo como metáfora o metonimia de la misma. De este modo, las historias enmarcadas sobre la trama central discursan igualmente sobre mecanismos de sobrevivencia y lucha contra la adversidad del contexto, refiriéndose elusivamente a este. Por ende cada tipo de juego deviene ramificación metafórica de la problemática de dicha trama, ocupando el relato marco una función sustitutiva (metáfora o metonimia).<sup>124</sup> En esta tipología lúdica la estrategia para discursar sobre el aquí y el ahora español es más sutil y efectiva. Precisamente la omisión del espacio real comporta una alusión a este mediante la simbología del juego. Se sabotea el lenguaje de la narrativa tradicional, se emplea el efecto propio de los videojuegos, a modo de zambullida, creando un efecto sensorial donde el espectador participa igualmente como jugador, con su dictamen de reglas y leyes a acatar.

Rosales apuesta por un tratamiento realista de las situaciones por las que transitan sus personajes en la España contemporánea. Por ello, la inclusión de estas imágenes tecnológicas pueden parecer un elemento distanciador y poco objetivo. Sin embargo, pese a ser los fragmentos más irreales de su filme, explicitan esa migración hacia un mundo “feliz” y triunfante en el que por omisión se alude a la crisis. Mientras Natalia emigra a Alemania, Carlos, bajo el síndrome de Peter Pan,<sup>125</sup> emigra al país de Nunca Jamás digital. “Se trata del país de la infancia, donde nadie quiere crecer y todos viven

<sup>124</sup> Ver: PÉREZ BOWIE, J. A., “Metaficción cinematográfica...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>125</sup> Carles Feixa propone tres modelos de juventud basados en tres formas de vivir de los jóvenes, asociado a su interacción con la tecnología, tomados de la literatura: Tarzán, Peter Pan y Blade Runner. A estas tipologías las describe como síndromes, siendo el de Peter Pan el síndrome del eterno adolescente. Si bien es cierto que el de Blade Runner es el que se encuentra asociado directamente a lo digital, llamándole también el síndrome del joven androide, es en el espacio donde ambos convergen, el del videojuego, donde esta perenne ansia por la evasión se da de modo más armónico. FEIXA, C., “Tarzán, Peter Pan, Blade Runner: relatos juveniles en la era global”, en Feixa, C., *De la generación@ a la #generación... op. cit.*, 2014, pp. 25-32.

aventuras sin límite, aunque al final regresen a casa”.<sup>126</sup> Carlos se resiste a madurar, y aunque sabe que debe adoptar nuevas estrategias de sobrevivencia, sobre todo una vez que es padre, se rebela contra la sociedad adulta y el contexto que lo margina, rediseñándose como nuevo héroe consumista en una isla digital ficticia —su móvil y la consola—, llena más de confort que de trampas. Rosales explicita, mediante la preeminencia de las pantallas digitales del videojuego, esta obstinación contra el despertar a la vida adulta, propia de diferentes generaciones y denominaciones de síndromes, fundiéndolos en un todo. De este modo, logra empastar los Peter Pan, los Ninis, la Generación Y, la que padece el síndrome de Blade Runner, con su exacerbación digital, incluso los portadores del síndrome de Walter Mitty,<sup>127</sup> mediante el que también se crean mundos paralelos más gratificantes que los reales. Y ello se logra “creando espacios-tiempo de ocio —comerciales o alternativos— donde los jóvenes puedan vivir provisionalmente en un paraíso. En este País de Nunca Jamás predominan otros lenguajes, otras estéticas, otras músicas, otras reglas”.<sup>128</sup> Por ello el filme construye un espacio alternativo, bajo otras condicionantes visuales e ideológicas, que si bien arrastra soterradamente los conocidos y viejos males, lo hace bajo el nuevo signo de la evasión y el temor a mirarse el joven sujeto en su propio espejo y en el de su desgastada sociedad. “Pero llega un momento, más o menos voluntario, más o menos tardío, en el que deben abandonarlo”.<sup>129</sup> Supuestamente el momento de Carlos es una vez que es padre, más por los reclamos de Natalia que por su propia concientización y aceptación de los hechos, pero sigue bajo el influjo de ese entorno idealizado en el que si uno se esfuerza y lucha, vence, y donde los golpes y altibajos siempre llevan consigo una recompensa. Natalia le recrimina en un whatsapp “Guay. Estoy harta de hacerlo todo sola... Harta!!” mientras su novio juega esquivando a la roca semi tapada por la niebla, y a la vez a su novia [Fig. 23].

Se incluyen tres juegos y relatos diferentes:

1. Los juegos con *Stickman*.
2. Los de lucha deportiva.
3. Los de pilotaje.

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>127</sup> La novela *La vida secreta de Walter Mitty* (James Thurber, 1939), ha dado pie al síndrome de Walter Mitty. Dicho síndrome psicológico está relacionado con individuos poseedores de una mente soñadora que se evade a otros planos de la realidad donde el sujeto vive historias inventadas. “Es la tendencia a fantasear en lo cotidiano, y nombra a aquellas personas que se pasan demasiado tiempo sumergidos en ese hueco al que transfieren sus anhelos. En algunos de estos posibles mundos está la delicia de vegetar en otro sitio, siendo otro o uno mismo, sin responsabilidad alguna.” En estas vivencias pertenecientes a un mundo irreal paralelo, de ensoñación, se transita de perdedor a héroe, adquiriendo la intrascendente vida cotidiana un nuevo matiz más llevadero. Por ello, la evasión es buscada, compulsivamente, y deriva en cierto aislamiento social. VENET GUTIERREZ, J., “In Paris, in Spain...wherever”, *Cine Cubano*, 184, IV-VI, 2012, p. 88.

<sup>128</sup> FEIXA, C., “Tarzán, Peter Pan, Blade Runner...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

De los tres juegos representados destaca el protagonizado por un *Stickman*<sup>130</sup> que posibilita al videojugador, en este caso Carlos, a erigirse en posible ganador. Este hombre-palo deviene alter ego de Carlos. Logra erigirse en el dueño de su propio destino. Es el protagonista de varias tipologías de juegos “donde no se trata de competir online, sino de superar unos records ya establecidos por el programa o los propios récords del jugador. En otras ocasiones, se visualiza una modalidad que se centra en lanzar el avatar y ver cuanta distancia ha recorrido y cuantos daños ha sufrido. En el móvil los juegos con este personaje de cabeza redonda y cuerpo negro inundan casi todos los campos: lucha, arquería, fútbol, motos, *shooters*, etc.”<sup>131</sup> De esta diversidad se apropia el filme para explotar la pluralidad de escenarios y acciones, en aras de exponer la iteración en el acceso de Carlos a este microuniverso, y su necesidad de permanecer en él. Logra vencer todos los obstáculos impuestos por el entorno que vemos en el relato: rocas, vallas indicadoras de menor velocidad, acantilados, campos volcánicos de lava, edificios de gran altura, lanzamientos en helicópteros sobre la gran ciudad, etc., y alcanzar la línea de llegada.

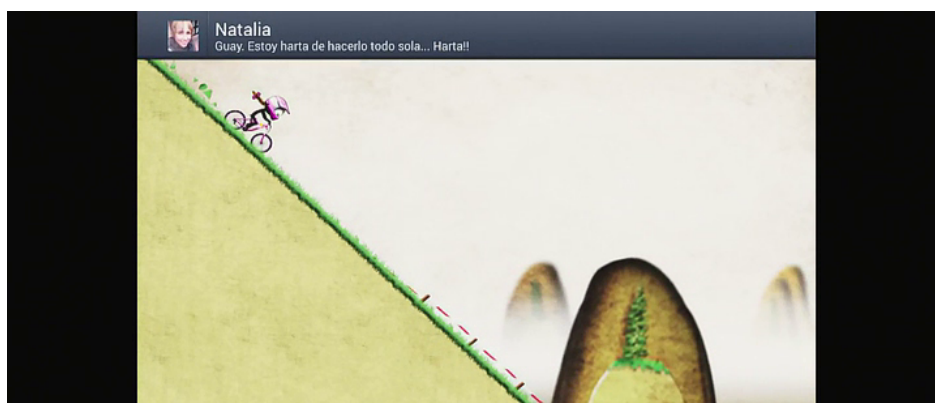


Fig. 23. Plano que muestra a su alter ego virtual, capacitado para enfrentarse a los obstáculos y vencer al miedo, imponiéndose retos a lograr. En el mundo real es el antihéroe, perdedor, castrado social y psicológicamente. En el virtual tiene la posibilidad impercedera de ser el héroe clásico que toma riesgos y se salva ante el peligro. En el marco superior aparece un whatsapp de Natalia que intenta anclarle a las exigencias del mundo real interfiriendo con su sumersión voluntaria en el virtual.

<sup>130</sup> *Stickman* significa el hombre palo. También conocidos como monigotes de palo, lo que ha trascendido es su término en inglés. Responden a la representación clásica del hombre a partir de trazos simples y están considerados, dentro de la representación de la figura humana, su mínima expresión. Pese a su sencillez han devenido personaje de culto en el ciberespacio y de las animaciones flash. En el universo de los videojuego se ha asentado cómodamente siendo el protagonista de juegos propios así como insertándose en clásicos del género reescribiéndolos.

<sup>131</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Entrevista a Álvaro Quiroga Pagan... op. cit.* Álvaro Quiroga es uno de los creadores y presentadores, además del director, de *El debate del rey Snorky*, programa especializado en videojuegos, series y cine realizado en iVoox mediante episodios en formato *podcast*, que ha dado el salto al entorno televisivo.

iVoox es una plataforma donde poder reproducir, descargar y compartir audios de todo tipo de temáticas y géneros, dígame un audiokiosco. Está asociada a la impronta cada vez mayor de la presencia del *smartphone* en el desenvolvimiento y consumo diario. Ver: *iVoox*: <https://www.ivoox.com/>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

*Shooter*: “(tirador). Género de acción donde el principal objetivo es disparar y matar enemigos, generalmente con armas de fuego”. TURNES, Y., “Definición de Shooter”, *GamerDic...*, *op. cit.*: <http://www.gamerdic.es/termino/shooter>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

Es un desafío lleno de acción, potencia y posibilidad de victoria. Como Carlos, el *Stickman* es un hombrecito simple, pero ello no es óbice para pasar varios niveles en ascenso y nuevos records, lo que le diferencia del real. Se cae, tropieza, casi muere, pero siempre puede superar esos impedimentos pues dentro del juego se tornan tanto transitorios como superables, contrario a los obstáculos que ofrece la vida real. Su lucha contra lo establecido, contra el sino clasista, contra la realidad en crisis que le ha tocado vivir, tiene premio en el mundo virtual, no en el real. Ambos mundos se convierten para Carlos en parte de su cotidianidad, por lo que a veces es imposible saber cuál posee mayor peso para él. Rosales lo presenta como un sistema dicotómico donde trastocar los roles “humanos”. Psicológicamente la persona se confunde con el personaje. El espacio del videojuego es el lugar de la motivación, del ascenso, mientras que el espacio madrileño de la España en crisis es el hábitat del desencanto, la precariedad laboral, la economía al límite. En la lucha por el triunfo, gana la realidad ficcionada. Esto conlleva a que aumente el nivel de evasión y de enmascaramiento de su verdadera angustia, apatía e imposibilidad de triunfar dentro del sistema y la clase a la que pertenece, reforzado por el momento específico socioeconómico y político que atraviesa el país.

Es vital la posibilidad de volver a comenzar una y otra vez (*Back y Play*) como mecanismo para anular el fracaso, como si nunca hubiese existido y empezar de cero. Anhelos humanos que la realidad a veces dificulta o no permite, y más para él y Natalia. Así se crean nuevas oportunidades, finitas, pero siempre mayores que las que ofrece su aquí y ahora. Ese carácter cíclico vuelve sobre la idea de lo circular de la que hemos hablado y que caracteriza tanto la metáfora de la burbuja como los propios procesos y comportamientos dentro de ella, del eterno retorno al principio en pos de metas triunfantes, propias de la pompa redonda y perfecta. Los diferentes niveles a los que va accediendo Carlos, a través de altibajos superables, ilustran ese entusiasmo y poderío alcanzado. Tanto los movimientos del *Stickman* Carlos, como las caídas-tropiezos y superación de los mismos, y de los niveles o estancamiento en alguno de ellos, se asemejarían a la gráfica dentada que se emplea para radiografiar la (in)estabilidad económica o social.

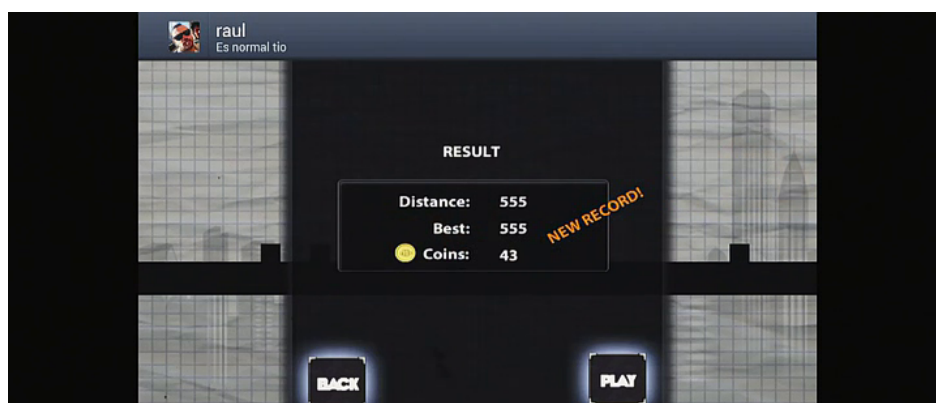


Fig. 24. Según la actuación en la superación de obstáculos y niveles conseguidos, se premia con una moneda virtual que promueve aún más la satisfacción y el empoderamiento. La cuantía monetaria obtenida en el juego es mayor que la pagada por la jornada diaria de trabajo y los niveles conseguidos son más altos que los peldaños de la escala salarial.

Además del *Stickman* aparecen la lucha deportiva y el pilotaje. “En cuanto al juego de lucha en la pista de hockey recuerda mucho al juego de la liga de Hockey sobre hielo de la Mega Drive o de la Play 2, donde en mitad del partido, haciendo una entrada dura, podías empezar una pelea contra el otro jugador.”<sup>132</sup> De los tres tipos de juego que se muestran, el de enfrentamiento corporal es el que más dista de una política formativa que aproveche este género audiovisual a modo de entretenimiento instructivo. Se da una dicotomía entre la propensión a un ocio agresivo como finalidad última y, por otro, la violencia imaginaria como una arista necesaria, y oportuna, que funciona como vehículo a tener en cuenta en la resolución de problemas y en la descarga de tensiones provenientes del mundo real (defendido por psicólogos y sociólogos inmersos en la investigación sobre estas prácticas de entretenimiento mediadas por la preferencia y exacerbación de la misma). Un mundo que cada vez más impone reglas necesitadas de distensiones donde vehicular dichas frustraciones y pérdidas (de status laboral, familiar, social, cultural).

Es precisamente esta segunda lectura la que se adhiere al material fílmico y nos permite poner nuevamente a dialogar las dos zonas enfrentadas en las que Rosales encierra al joven. El *gamer* Carlos compensa su frustración laboral y psicológica como individuo en clara disyunción con su entorno socioeconómico a través de esta agresividad imaginaria. La lucha fuera de su terminal es más desigual que la que le impone la pantalla, por lo que los términos del juego viabilizan un mayor igualitarismo. Afuera es imposible alcanzarlo, la equidad es una utopía, mientras que en la ampolla virtual es una posibilidad factible y liberadora. El Carlos invalidado socialmente no teme mencionar la desigualdad —de ello se queja con su pareja y con su mejor amigo a lo largo de todo el metraje—, pero sí teme enfrentarse a ella e intentar resolverla, y cuando lo hace ocupa el rol del perdedor. Sin embargo, travestido de luchador-competidor adquiere las herramientas físicas y psíquicas, la concentración y motivación necesarias para intentar vencer o al menos sobrevivir al mazazo virtual ya que no puede lograrlo con el real.

En el tercer tipo de videojuego, Carlos sobrevuela la ciudad en un avión que le permite rehuir de esa realidad. Está a su alcance pero logra verla desde lo alto, sin tocarla, sin promiscuirse con ella, sin que esta lo aplaste. La ciudad virtual es tan impersonal y gris como el verdadero escenario con el que interactúa día a día. Lo importante es no caerse. Los tres fotogramas-pantallazos que muestran este juego ubican siempre al jugador en pleno vuelo, nunca en un aterrizaje, ni forzoso ni triunfante, como si aterrizar no fuese una opción. Por ello el movimiento real de pilotaje mostrado deviene nuevamente metáfora de los constantes desplomes y desmoronamientos físicos y psicológicos a los que el adulto no quiere enfrentarse. Carlos el precarizado es su propio oponente ante el Carlos *Stickman*, el deportista y el piloto. Ya que no puede manejar, pues no tiene dinero siquiera para sacarse el carnet de conducir y comprarse un vehículo para trabajar, mucho menos para los ratos de ocio con

<sup>132</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Entrevista a Álvaro Quiroga Pagan...*, *op. cit.*

su novia y madre de su hija, al menos puede tripular un avión. Ya que trabaja recogiendo escombros en la construcción, en su microuniverso atraviesa desde la altura esas edificaciones sin derruir, una ciudad diseñada para ser vista como un hermoso espejismo. Al mismo tiempo, el avión funge como símbolo evidente de la huida. Ya no es suficiente panear por encima de la realidad sin promiscuirse con ella, sino que igualmente es vital alejarse de ella, hacia otros rumbos supuestamente más placenteros y de salvaguarda.

Desde este videojuego se alude al tema migratorio. El avión apela a la necesidad de búsqueda de otros panoramas que puedan acoger mejor al sujeto en crisis. El fenómeno migratorio inunda la expresión del juego pero se aleja de la dureza a instancias reales que porta la decisión de partir. La metáfora se revela precisa. Incluso es más realista el acabado visual de este juego que el de los *Stickman*. Como clásica imagen asociada al viaje, el avión y su recorrido virtual devienen antesala de la propuesta inicial de Natalia y más tarde de su decisión irrevocable de emigrar. Decisión que Carlos no comparte y por ende queda varado en territorio español. Su capacidad de emigrante se limita a estos contornos virtuales. No por ello se obvia esa situación de desarraigo por causas económicas, sino que, a diferencia de su novia, se alegoriza la expulsión, la pérdida de lo propio. El proceso de madurez que implica crear una nueva familia, ser padre y luego emigrar en aras de intentar crear un futuro mejor para uno mismo y ante todo para el retoño, queda disuelto o gasificado en el ecosistema y el tiempo del ciberespacio, especialmente en el del videojuego. “La juventud deja de ser una etapa de transición donde el tiempo libre desempeña el papel de “rito de paso”. Se convierte en un “espacio intransitivo” donde el tiempo libre es la base de los “ritos de impasse” a una edad adulta juvenilizada”.<sup>133</sup>

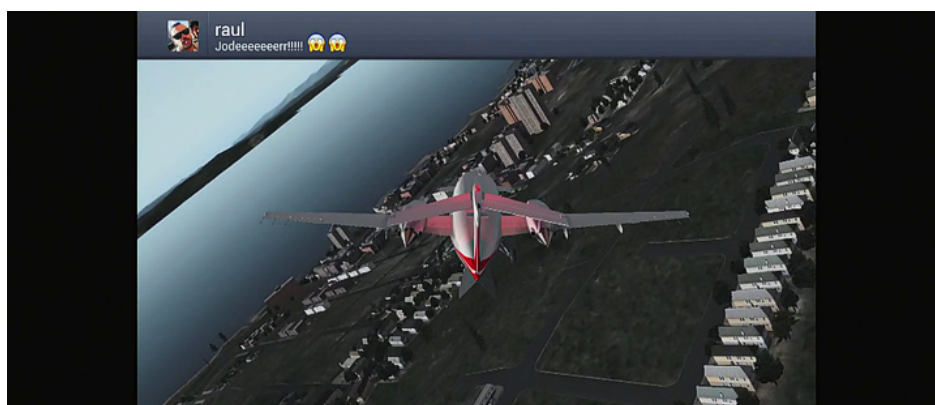


Fig. 25. El avión es un símbolo que coquetea con la dicotomía y empaste entre la evasión del juego y el anclaje a la España actual, con especial hincapié en la metáfora que se construye con el tema de la construcción y el de la emigración. Sobrevolar y caer, tanto el individuo como la sociedad, sin lograr un equilibrio idóneo que salve la situación.

<sup>133</sup> FEIXA, C., *De la generación@ a la #generación...*, op. cit., p. 156.

La inventiva falsa puede equipararse con elementos de esa dura verdad que queda en apariencia omitida en el discurso del videojuego pero que sin embargo, en el filme, adquiere una fuerza muy potente desde la metáfora y lo lúdico. Rosales logra extrapolar y exacerbar el discurso realista de una sociedad y un momento histórico lacerante en el microuniverso del videojuego y de los diferentes usos de Internet. Desde esta zona de confort, más que desanclar, edifica la operación contraria, cementando por un lado características que puntúan en el delicado y preciso retrato generacional de esta Generación @ y la Generación # y, por otro lado, comportamientos evasivos y compulsivos de los jóvenes españoles dentro de la crisis, en exclusión económica y social, que necesitan otros posibles horizontes. En apariencia, la crisis no tiene cabida en su universo de redes sociales y videojuegos. La imposibilidad de que aparezca representada es su mejor revancha. Sin embargo, Rosales sí la representa desde dos posibles polilecturas paradójicas: desde su omisión fáctica y, al mismo tiempo, desde su presencia como perenne analogía simbólica (con todos sus tropiezos, obstáculos y posibles triunfos o fracasos). La verdadera disparidad de ambos mundos radica en que en uno la crisis real no da cabida a salir ileso de ella mientras que en el virtual, esta, pese a todo, te ofrece siempre la posibilidad de comenzar de nuevo.

La discontinuidad en la incorporación al mundo adulto, la evasión de la realidad mediante el videojuego, es interrumpido a través del mundo real representado por los mensajes de chat que van entrando mientras discurre el juego. La imperturbabilidad ante las urgencias del aquí y ahora, y el desanclaje al mismo tiempo de estas, se construyen en la película a través de las multipantallas. Se logra reproduciendo la posibilidad que posee el móvil de anunciar quien ha escrito, y qué contenidos porta ese mensaje, mediante la aplicación WhatsApp. La partición en dos unidades del plano que representa la pantalla del *smartphone* apela a la polifuncionalidad de varias acciones al unísono. Y en el plano simbólico apela a dos unidades diferenciadas: el anclaje al mundo *inferior*, cotidiano, deslucido, y el del mundo *superior*, abstracto, comfortable. Sin descartar uno de otro, cohabitando, en aparente equilibrio. Carlos es el lazo de unión entre la tentación y el placer de la evasión, el Paraíso virtual, y el Orbe semi terrenal del *wasapeo*, sin llegar a aterrizar del todo en el verdadero Mundo Inferior, dígame la España actual, su barrio, su familia, su novia embarazada, el desempleo de esta, su precaria ocupación, sus anhelos mutilados y un largo etcétera que motivan cada vez más a refugiarse en esa isla mental y juguetona del Nunca Jamás *online*. Rosales explora estas posibilidades narrativas y visuales emparentándolas en un único discurso que le posibilita asociar de modo visible la realidad y sus obligaciones, interrogantes y angustias, con la ficcionalidad del videojuego como herramienta útil para acceder a una zona de comodidad y emancipación. [Figs. 23, 24 y 25]. Raúl y Natalia son quienes “perturban” su sosiego y representan los ejes o microsistemas que le hacen “regresar” a ratos a tierra y aparcar su placer efímero: la familia y la amistad, que en un plano más amplio le remiten a la comunidad y a las estructuras de poder. Aun así, Carlos, en su capacidad dual de interactuar con los dos universos comunicativos, es un participante de baja intensidad, pues como sucede sobre todo con los círculos de conversación grupal,



como el de sus amigos del barrio, son pláticas que no exigen de una inmersión y participación realmente activa.

La expresión de Raúl “Jodeeerrrrr!!!!”, acompañada de emoticonos aún más descriptivos, “Es normal tío” y “¿En qué hospital estáis?”, apuntalan la crecida de la barriga de la joven que cada vez está ya más cerca de ser madre, y sus molestias y desesperos, así como una nueva elipsis temporal, consustancial a todo el metraje, que alude al inaplazable parto. Congelación y avance del tiempo: un transcurrir transitorio en el universo terrenal de Carlos, pero no en el psicológico, como demuestra la permanencia del mismo plano del juego de pilotaje, haciendo solo variar el contenido del chat. Rosales edifica un espacio/tiempo fracturado por la imagen plural que incide en los comportamientos de los sujetos implicados y que hace tangible la complejidad de las relaciones entre los individuos cotidianos que retrata. “Las búsquedas formales donde la imagen se expande, abriéndose y multiplicándose, forman parte de un proceso mayor en el que entra en crisis el unitario y mono direccional muestreo visual, a modo de reinención de sus límites, y en el que alcanza su autonomía tanto como detalle o como fragmento divisible y explorable.”<sup>134</sup>

De este modo, las connotaciones emotivas, y los perennes y plurales juegos perceptivos del filme, van de la mano en pos de demostrar la fisura perceptible de estos personajes, grieta que proviene del mundo real que no los representa y que por tanto motiva que se refugien en el virtual en aras de encontrar en él un salvoconducto hacia un placer y una felicidad baldías. Estos extractos de conversaciones vuelven a incidir sobre la estética del fragmento que comentábamos, insistiendo en la relación de la parte por el todo como *leitmotiv* de toda la historia filmica y los modos de presentarla bajo una óptica realista, que juegue con la improvisación, la no invasión mediante la respetuosa distancia de la cámara, que alterna con primeros y primerísimos planos de los sujetos penetrando en su intimidad, y sobre todo una edición que apela a una especie de recorte de un metraje mayor mutilado con intencionalidad naturalista.

### **Imágenes duras versus e-imágenes resbaladizas. La infoxicación vacua**

Los jóvenes de *Hermosa juventud*, especialmente Natalia y Carlos, se enfrentan a otro de los males actuales respecto a dicha información, dígame la sobrecarga de la misma o infoxicación.<sup>135</sup> Los jóvenes del filme están enviciados de imágenes, se

---

<sup>134</sup> VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>135</sup> Término acuñado por Alfons Cornella. Se considera infoxicación al exceso informacional, a partir de la unión lingüística entre información e intoxicación. Dicha infección es el trastorno intelectual generado por la incapacidad de comprender el cúmulo informativo que se proporciona en los medios electrónicos actuales. Se ha intentado paliar dicha sobrecarga mediante la personalización de los contenidos a partir de un estudio de las predilecciones del consumidor y la supresión y colocación externa de otras informaciones. Aunque actualmente se trabaje como un fenómeno asociado a la Red, aquel abarca un área mayor de saturación de información que pasa por los métodos tradicionales de búsqueda y obtención bibliográfica hasta las fotos acumuladas en el cajón de los recuerdos, hoy en la nube o en la galería del móvil. El sujeto accede a una cuantía excesiva por lo que está relacionado con la imposibilidad o poca

encuentran infoxicados, pero fotos y conocimientos no explicativos ni conflictivos, que distan de exponer o sencillamente atrapar las desigualdades e inseguridades que yacen en la crisis. Como parte de la conversación que entablan en el parque Carlos y sus amigos, hablan precisamente del poder de Internet, como Dios todopoderoso, para “adivinar” mediante el bombardeo de información publicitaria mediante *banners*. Uno de los amigos se queja de cómo pueden encontrar de todo y a la par como saben todo lo que quieres encontrar. A lo que Carlos adiciona: “o los rollos de los videos que de ...(te ponen) un anuncio que no tiene nada que ver, que te dicen compra esto o ten el nuevo móvil, letal...te están vendiendo todo el rato , ¿sabes?, intentándote meter en la cabeza movidas, todo el rato”.

Apropiándonos del término de Bauman tiempos líquidos, proponemos otro que creemos consustancial a este: el de imágenes escurridizas. Representaciones visuales de la era digital capaces de exhibir el pulso de este periodo en que, al igual que en el entorno real, la imagen devela ese carácter escurridizo, volátil, en el que todo es producido y consumido como un bloque informativo indivisible, fugaz y de idéntica legitimidad. Lo superfluo es mezclado con lo valedero y significativo, sin distinción alguna. Todo lo que pertenece al contexto está recogido en los dispositivos pero de modo inerte. Incluso como espectadores filmicos, el filme da gran parte de la información terrenal mediante la imagen digital de sus dispositivos. El embarazo y su seguimiento, las primeras imágenes del bebé que veremos aun en el vientre, los recuerdos de Natalia cuando era una pequeña como la niña que pronto tendrá, el nacimiento de Julia, sus primeras instantáneas en el hospital y ya en casa, son alternados con fotos de borracheras grupales, juegos en el parque entre amigos, pantallazos de videojuegos a los que sigue enganchado Carlos aun a punto de ser papá y a posteriori, en un todo vertiginoso y cotidiano en el que lo real y lo irreal, lo importante y lo sobrante quedan como un mismo proceso de idéntico valor.

Imágenes resbaladizas, el dedo resbala por la pantalla y la velocidad adquiere vida propia mientras otras veces se detiene. En ello es vital la cuantía de fotos con la que se juega en pantalla (casi siempre parten de algo más de las 300 con un máximo de 404). Un volumen cuantificable que retrata la necesidad de atrapar, de congelar cada cosa, y luego homogeneizarla a las restantes experiencias vividas. Y por supuesto, compartirlas. Si no las exhiben pierden su sentido. El proceso de retención fotográfica está más vinculado al visionado y aceptación de los otros usuarios que al propio interés por dicho material. El verdadero sentido lo adquiere a través de la mirada del otro, de su opinión, de su interacción con ella, tan efímera como la retención de la memoria. La catalogación, separación, legitimación y desecho de lo almacenado queda omitido. El

---

capacidad de jerarquizar dichos contenidos. El consumo responsable, la prioridad del contenido, el vaciado informacional, se tornan precarios o indigeribles para el receptor, incapaz este de saber lidiar del mejor modo con la información otorgada, guardada o perennemente levitando en un dispositivo. Ver: CORNELLA, A., *Infoxicación, buscando un orden en la información*, Barcelona, Zero Factory, 2010, p. 9.

filme denuncia uno de los males de nuestra época: el uso de la imagen, su trivialización y la ausencia de jerarquización de la misma.



Fig. 26. La alegría que comporta el encuentro real de las amigas en el parque queda registrado y compartido en el espacio virtual, donde lo efímero del instante del brindis termina congelado dentro de un torbellino de imágenes que hacen de dicho momento uno más, otorgándole la misma relevancia que el embarazo de Natalia, la vomitona de Carlos borracho o la foto del feto ya formado. No hay una real distinción de qué debe permanecer o no, qué es crucial y qué es perezoso. Por lo que de modo aleatorio transitan por nuestros ojos adquiriendo en nuestra retina el mismo grado de relevancia y valor que le dotó el dueño del móvil.

Atrapan el momento de forma telemática, a través de documentos compartidos, casi siempre fotografías del pasado más inmediato, imágenes actuales en las que se dan dos tópicos: el discurrir implacable del tiempo (en el seguimiento del embarazo de Natalia y posteriormente su tránsito en Alemania desde la llegada y los mini trabajos temporales) y la pérdida despreocupada del tiempo (las continuas quedadas de Carlos y su *team* donde precisamente parece que ocurre todo lo contrario, una congelación del tiempo debido a la iteración de las mismas prácticas grupales con las que se sienten cómodos y alegres y que refuerzan tanto de modo fotográfico como escritural en las redes digitales). Uno de las construcciones formales más iterativas de la película son las elipsis, y estas están sobre todo volcadas en el mundo digital. Son estas quienes nos señalan este tránsito temporal y los cambios o estatismos de los sujetos que la pueblan. Muchas de las fotos del móvil explicitan marcas temporales: dejan la huella del día, el mes, el año, incluso la hora. Es el modo rosalesco de discursar sobre el imparable e implacable decursar cronológico en la vida de estos chicos y a la par el deficiente

crecimiento psicológico en ese transcurso. Es un tiempo que no se recupera, que no tiene vuelta atrás, que no se almacena como en el *smartphone*. Diacronía y sincronía se dan la mano en una convergencia por opuestos.

También se juega de forma ingeniosa con el típico visionado acelerado en la búsqueda de imágenes a compartir. Cuando el cúmulo es excesivo, como es el caso, la velocidad para gestionar tanta información y decidir es vertiginosa, por lo que las instantáneas pasan desapercibidas a la velocidad real que puede captar el ojo del receptor. No hay una toma de decisiones definitiva en nada, ni en la paternidad, ni en la búsqueda insistente de empleo, ni en el intento de volcarse en ello a plenitud, y por ende se vuelve a construir, una y otra vez, la metáfora de lo inatrapable, como el movimiento del dedo sobre la pantalla táctil. Obturar una vez, congelar el instante no es posible con una única imagen, capaz de recoger toda la fuerza, la belleza o el humor del momento. No hay poder de decisión aquí tampoco. Se necesitan muchas fotos, cuantas más mejor. Un almacenamiento que como las mismas imágenes, se torna fútil, imposible de abarcar, de domar y de decantar. “En un mundo inundado por la producción y consumo de imágenes de todo tipo, la película, si pretendía retratar minuciosamente esa realidad, no podía quedarse al margen de los formatos, lugares y formas de producción y consumo de estas imágenes”.<sup>136</sup>

*Hermosa juventud* parece que le otorga una relevancia comedida a este fenómeno de infoxicación en cuanto al número de planos dedicados al mismo. Sin embargo, como sucedía con el empleo de la polivisión en *La soledad*, es más importante y presencial de lo que parece en pantalla.<sup>137</sup> No es tanto la cuantía de planos como la fuerza y simbología de estos en aras de construir un retrato fidedigno de un sujeto y una época en crisis.

## 5.5. El trabajo como carencia. El precariado como estilo de vida

Somos pobres y punto.

(Natalia a Carlos, *Hermosa juventud*)

### El Otro invisible: el sujeto precarizado

Si como apunta Carles Feixa “la juventud fue uno de los primeros grupos sociales en ‘globalizarse’: (...) los elementos estilísticos juveniles que componen la cultura juvenil (...) dejaron de responder a referencias locales o nacionales y pasaron a ser

<sup>136</sup> ROSALES, J., *Notas del director...*, op. cit., p. 1.

<sup>137</sup> Ver: VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible...*, op. cit.

lenguajes universales”,<sup>138</sup> podríamos hacer confluír esta aseveración, lejos del estudio de las redes y los tiempos digitales, con la presencia expansiva y global que ha adquirido el precariado, y en particular su incidencia en la población juvenil. Esta nueva clase social, el precariado, une y signa hoy a la mayor parte de los jóvenes del planeta en situación de desigualdad, en una brecha, cada vez mayor, de inseguridad. Como hemos apuntado anteriormente (Capítulo II), la emergencia de esta nueva clase social, de esta subcultura laboral, no solo afecta a la juventud, pero esta posee un protagonismo no exigido. Los jóvenes precarizados se convierten en el Otro social, varados en el margen. Embargados, cual activos financieros, los protagonistas de la historia, así como sus amigos y padres, viven sumergidos estáticamente en el déficit salarial y emocional.

“Lo que caracteriza al precariado no es su nivel salarial o de ingresos monetarios recibidos en determinado momento, sino la falta de apoyo comunitario en tiempos de necesidad, la carencia de subsidios empresariales o estatales asegurados, y la carencia de beneficios privados que complementen las ganancias monetarias obtenidas”.<sup>139</sup> Diversas posibilidades que convergen en una situación de desatención, de desestabilidad económica y social que deriva hacia una también dislocación psíquica. La evasión, la depresión, el estrés, el cortoplacismo agonizante, refuerza una mentalidad orientada a la evasión (Carlos, Raúl, todos los restantes amigos varones, Pedro) o a la angustia, la falta de perspectivas presentes y futuras, el desespero, la irritación, etc. (Dolores, Natalia, algunas de sus amigas). A los términos caracterizadores de juventud se le unen ahora, en esta sociedad en crisis, el de inseguridad y carencia. El joven precarizado se convierte en un sujeto en disyunción, con su entorno y consigo mismo.

Se defina como se defina, el precariado está lejos de ser homogéneo. El adolescente que revolotea de un lado para otro por los cibercafés mientras sobrevive con empleos ocasionales [Carlos revolotea en su móvil y en su consola mientras sobrevive recogiendo escombros en la construcción] no tiene mucho que ver con el inmigrante que aguza su ingenio para sobrevivir [Natalia, tras probar suerte en otros empleos, “aguza su ingenio” con lo único que puede hacer y da dinero en España o Alemania]; (...) ni tampoco con la madre soltera que se pregunta desazonada de donde sacar el dinero para la comida de la próxima semana [Dolores se angustia una y otra vez con la imposibilidad de que alcance para todos. Su antológica frase a Natalia “Yo ya no doy más. Yo ya no sé de dónde sacar dinero” lo dice todo. Pero a su vez su hija tampoco sabe de dónde obtener un mínimo de capital pues no encuentra empleo y el que tiene el padre de la criatura es en extremo insuficiente], ni con el sesentón que busca empleos ocasionales para pagar sus facturas médicas [Germán representa a este sector generacional desmotivado, frustrado y mal pagado]; pero todos ellos comparten la sensación de que su labor es instrumental (necesario para vivir), oportunista (aceptando lo que sale) y precario (inseguro).<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> FEIXA, C., *De la generación@ a la #generación...*, op. cit., pp. 122-123.

<sup>139</sup> STANDING, G., *El precariado. Una nueva clase social...*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 36.

Pierden la seguridad básica y la sensación de control de sus vidas. Una sacudida de incertidumbre que en inicio puede ser temporal, como el desempleo o un salario por debajo de su valor como trabajador, fomentando una fuerza de trabajo barata y sin garantía de derechos laborales, pero que se extiende como una larga sombra erosionando las fronteras generacionales y las nuevas formas de exclusión social. Dicha supuesta temporalidad es abordada en el filme desde la permanencia de estas condiciones inestables y aparentemente perecederas. La película las convierte en imperecederas para sus sujetos: Dolores termina haciéndose cargo igualmente de una familia numerosa, ahora incluida el cuidado de su nieta; Carlos continúa en el mismo trabajo mínimo junto a Raúl pues sus planes de salir adelante mediante el cobro de una indemnización por ser agredido por otro joven, se vieron truncados al ser tan endeblés como su propia posición ante la paternidad y el contexto; Natalia, aunque intenta reconvertir su sino, vuelve a ser presa de su hermosa juventud bajo un trabajo no necesariamente mal pagado pero que la subyuga como ser humano y que debido a su condición le alcanza para subsistir y poder intentar mantener a su hija, motivo por el que emigró. Absolutamente nada ha variado en el tiempo de la historia, nada evoluciona a mejor desde el punto de vista laboral para ninguno de los personajes implicados en el sistema económico y social de la España en crisis.

Hay que recordar que la precariedad no es un fenómeno nuevo y, sin embargo, durante los últimos años se ha convertido casi en un rasgo que define el día a día de muchos jóvenes, y que lejos de que parezca estar próxima su superación, se erige en un obstáculo que ha adquirido en muchas ocasiones la categoría de insalvable y que condicionará decisivamente el resto de sus vidas.<sup>141</sup>

Las divergencias generacionales, trabajadas en el filme entre padres e hijos, quedan empastadas en cuanto que comparten el mismo apelativo económico. Carles Feixa asevera que la última generación del siglo XX, la Generación X o los *Xennials*, a la que pertenece Dolores, Rosa y Germán, está marcada por las incertidumbres y las paradojas de la crisis de ideologías y fin de la historia —y con ello se sugiere la indefinición vital y la ambigüedad ideológica post-68—.<sup>142</sup> La Generación Y o los *Millennials*, desde el punto de vista de su situación económica queda emparentada, más que dividida, a la de sus padres, de los que en general deberían renegar. El cambio de la Generación @ es de otro orden, digital, pero en el filme ambas quedan empastadas por la similar condición de desamparo laboral y efecto psicológico del *sin salida*. El “tiempo industrial” que predominó durante la mayor parte del siglo XX en el que la existencia se calculaba por bloques temporales, (durante el día y la semana, y así a lo largo de toda la vida), queda violentado en este periodo de crisis. “Las personas trabajaban por un salario durante cierto número de horas del día en un lugar de trabajo fijo; iban al trabajo quizás cinco días a la semana y tenían dos días libres. La vida seguía un patrón en el que el tiempo transcurrido en el colegio le seguían de cuarenta a

<sup>141</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, J. L., *Generación sueños rotos...*, op. cit., p. 3.

<sup>142</sup> FEIXA, C., *De la generación@ a la #generación...*, op. cit., p. 122.

cincuenta años trabajando, y luego la jubilación. Estos patrones se están viniendo abajo”.<sup>143</sup> Solo Dolores tiene un trabajo constante, no sabemos cuál, pero que le posibilita mantener a sus tres hijos, más la ayuda que se intuye debe obtener por tener una familia numerosa, pero este empleo le impone un alza en la productividad que no se corresponde al salario que necesita. Casi nunca está en casa, la lente la atrapa casi siempre de noche con sus hijos viendo la televisión. Cuando está en el hogar es también para ocuparse de las labores domésticas, planchando, o intentando acompañar a su hija al médico para que aborte debido a las condiciones económicas altamente desfavorables, o tanteos de escapadas de su trabajo debido a que uno de sus críos está enfermo con fiebre, pero que no llegan a concretarse, solo se verbalizan. Rosa, como hemos visto, no trabaja, imposibilitada por enfermedad. Germán tiene un empleo que no le permite ayudar a mantener debidamente a sus hijos en el aporte de la pensión mensual debida, además de que solo se relaciona con la hija mayor, con quien se encuentra siempre en el parque, lejos de los otros. Cuando Pedro le confiesa a Natalia que quiere abandonarlo todo (casa, estudios, barrio), la hermana le recuerda que no tiene a donde ir y que con su padre no puede contar porque no lo quiere, que es mejor lo poco que tiene que lanzarse a la nada, pues afuera solo hay más incertidumbre y desamparo. Por lo que Germán se presenta inhabilitado doblemente, como padre y como trabajador.

El filme constata un tiempo industrial en desuso no solo para las generaciones anteriores, sino también para la actual juventud española. El presente y el futuro se les presentan cual temporalidad disruptiva, en eterna espiral, donde el desempleo se convierte en el agente que administra sus vidas. Todo comienza y culmina bajo la misma desesperanza laboral. Más que una diacronía, el *ahora* está signado por un ciclo vital discontinuo, agrietado, sin perspectivas de cambio. Carlos, Natalia y Raúl, y el resto de sus compañeros, son quienes más lo sufren.

Para el caso de los jóvenes, pero especialmente para Carlos, Rosales muestra y remueve las dos caras de la moneda: por un lado, la más visible y áspera, la situación inestable y desproporcionada de la crisis, y por otro, la menos comentada y reconocida, la falta de respuestas propias ante el adverso contexto. En contraste con el trabajo temporal de Carlos y de Raúl, la tecnología le proporciona ese lugar cómodo atemporal. “¿Pero qué quieres que haga?”, le pregunta justificándose a Natalia frente al reclamo de esta debido a su desinterés e inercia (es sintomático que en las discusiones de la pareja este esté siempre recostado encima de la cama, en actitud de descanso y desgana). La interrogación se convierte en una verdad, pero a medias. La joven le recrimina su

---

<sup>143</sup> STANDING, G., *La corrupción del capitalismo...*, op. cit., p. 205.

Esta aseveración de Standing podría relacionarse con los conceptos de temporalidad propuestos por Feixa mediante la metáfora del reloj como icono por antonomasia del transcurrir del tiempo: el reloj de arena, el analógico y el digital. En el diálogo entre ellos surgen los tiempos de trabajo y los de ocio como formas esenciales en la comprensión de las nuevas juventudes y los cambios que estas han operado respecto a otras generaciones anteriores y dentro de su propia dinámica actual en relación con el paso y aprovechamiento del tiempo. Ver: FEIXA, C., “Generación @: La juventud en la era digital”, en Feixa, C., *De la generación@ a la #generación...*, op. cit., pp. 99-120.

pasividad en un nuevo acto de aterrizaje terrenal, quizás uno de los más clarividentes de los que propone el filme, pues vemos la madurez que Natalia va adquiriendo debido a su nuevo rol materno y sus recientes, y desafortunadas, experiencias laborales. “No, yo no creo que tú seas un inútil. Lo que creo es que no estás dando un palo al agua. Ya te lo estoy diciendo. (...) ¿Qué quieres? Que te acompañe a echar *currículums*? No te enteras Carlos, coño. ¿No te enteras que tenemos una niña?, ¿no te enteras que la tenemos que sacar tú y yo adelante o qué? ¿No quieres? (...) Tú dime que no quieres hacerte cargo y ya está.” A lo que Carlos responde con inmadurez sin proponer nuevamente ninguna alternativa. Solo le pide que confíe en él, lo que a estas alturas es poco probable o imposible, y le pregunta si le quiere, a lo que responde la chica reconvertida ya en mujer-fiera que lucha por su hija, que eso no es importante. “Me suda la polla” le responde ella, a lo que él le imputa: “Se me olvida que tú solo quieres el dinero y a la niña, claro”.

Mientras ella busca incansablemente, dejando su *currículum* por doquier, ya sea en un supermercado, en una tienda de lámparas, etc. [Fig. 29], nunca vemos a Carlos entregando *currículums* como posible demostración de querer darle un giro a la realidad que los desgasta y otorgarle una mejor vida a su pequeña Julia. El esfuerzo que hace por la niña no se asocia directamente con la pesquisa laboral. Se le ve cuidando a la bebé, aprendiendo a colocarle los pañales, preparándole el biberón de leche, se nota su cansancio tras soportar las típicas horas de insomnio que provoca el cuidado de un recién nacido en esas edades tempranas, y su felicidad al traerle un chupete y una vestimenta de mono, gorro y guantes, con la insignia del Atlético de Madrid (ante las miradas dispares de la joven madre enternecida y la de abuela, que juzga en silencio al estrenado e imberbe padre que prioriza gustos frente a las necesidades).



Fig. 27. Carlos y Raúl trabajan recogiendo escombros. Mediante esta profesión y el pago por la misma, Rosales edifica una de las más contundentes metáforas de la burbuja inmobiliaria y el pinchazo del ladrillo. Cada día ambos jóvenes son presa de ese dismantelamiento realista y simbólico de la falacia arquitectónica como parte del poderío económico de una sociedad que creyó en una prosperidad desproporcionada y eterna. El alto precio de las construcciones contrasta con la bajada salarial por recoger lo que quedó de ellas, y alude a otro precio intangible, el de las vidas de estos muchachos, tan desconchadas y roidas como el material en desuso que apilan a diario.



Como la de casi todos los amigos en común, pesa mucho que la ficha curricular del chico es pobre, precisamente porque poco saben hacer una vez abandonados los estudios, aunque es cierto que aun así hay multiplicidad de trabajos mal pagados, poco especializados, pero posibles. Por ello el tema de la educación en el filme es tan decisivo. Vemos cómo Natalia le insiste a Pedro en que no abandone los estudios, que espere unos años más para irse de la casa materna, que culmine la enseñanza, pues luego se verá inmerso bajo el idéntico desamparo económico y la falta de perspectivas de la pareja, que dejaron trunca la escuela y ahora no tienen una cosa ni la otra, en clara pertenencia a la categoría de Nini. Natalia le alerta de que no se convierta en otro sujeto precarizado como nueva modalidad de exclusión social. Si bien Standing, como parte de las dinámicas del precariado juvenil, ha denunciado la mercantilización de la enseñanza y la escolarización segregada para el precariado,<sup>144</sup> acá estamos ante un mal mayor, pues los protagonistas y sus amigos no poseen ese hilo conductor entre esfuerzo educativo y capacidad profesional que se ha visto trunco. Más allá de la disminución de valorar el trabajo cualificado y priorizar las verdaderas habilidades vocacionales, aquí lo que se insiste es en los sueños que no corresponden con las reales capacidades productivas de este sector poblacional y, a la vez, las que poseen no son tomadas en cuenta en medio de una lucha implacable por conseguir un trabajo digno.

El empleo es trabajado en el filme como despropósito para triunfar y finalmente se erige en utopía. Uno de los elementos más reales de este mundo, como es el trabajo, se convierte en una quimera en la España del aquí y ahora. No se generan oportunidades, y el fomento de una participación activa de los jóvenes en la construcción de su sociedad queda igualmente expuesto como desvarío o ilusión. Los planos que recogen a Carlos caminando en solitario por el suburbio pobre donde vive y trabaja explicitan de manera realista y poética, al unísono, tanto el desamparo de un sujeto en dislocación con su espacio y tiempo, como el de una generación que es destruida por el peso de las fuerzas sociales en estado de deterioro.



Fig. 28. La soledad de ambos planos, especialmente el segundo, imponen el destierro interno de un tiempo y un espacio que fungen como cárcel para el joven, con pocas posibilidades reales de movilidad, aun siendo una zona abierta, conocida, cotidiana. Carlos va empequeñeciéndose, tragado por su realidad, devorado por dos bestias mayores que las que pueden poblar la Red: el precariado y la crisis.

Para Natalia la situación no es mejor pese a su esfuerzo ante el despertar como madre. Es interesante que, a diferencia de otros usos de la Red, nunca se muestra la

<sup>144</sup> STANDING, G., *El precariado. Una nueva clase social...*, op. cit., pp. 118-127.

tecnología para búsquedas en plataformas de empleo como *InfoJobs*. Nunca se le ve tecleando el *currículum* ni colgándolo en la red. Ella recurre a la modalidad presencial, insistiendo en que tal vez así pueda lograr más rápido su objetivo, apelando a su poder de convencimiento oral, y también a su juventud y belleza, bajo el falso credo que mediante el encuentro físico se puede aportar más información, saber en verdad qué posibilidades reales hay de contar con esa plaza, aunque sea temporal. En su periplo fallido, la chica insiste, explica sus dotes como trabajadora, su necesidad, se ancla a la más remota posibilidad, pero no lo logra. La faena al final de cada día se torna desperdiciada. Los espacios laborales que muestra el filme se convierten en zonas iniciales de ilusión y posibilidad de cambio, y terminan en lugares de derrota y estatismo (en términos de inmovilidad laboral, de que nada finalmente sucede para modificar la situación económica de la joven y su nueva familia). Son zonas de aparente esperanza que se vuelven en su contra. Y junto al desaliento, la falta de fe en uno mismo y en los demás, en el cambio.



Fig. 29. Natalia, infructuosamente, intenta buscar trabajo para mantener a Julia. Cada comercio visualiza su perseverancia. La chica intenta acceder al mundo laboral. De todos los *currículums* que deja, ninguno le sirve en su obtención, lo que aumenta el desaliento y desata la idea de la necesidad de emigrar. Aunque solo presenciamos estos dos momentos, más adelante la propia chica confesará a sus amigas que echó en un mismo día cerca de 75 *currículums*. “Yo el otro día eché 75, no sé cuántas fotocopias hice, y de las 75 pues igual me pillaron dos, en plan, no, no, no lo dejes. Por lo menos cógelo y dame esperanzas”.

Natalia ni siquiera puede experimentar la brecha salarial por discriminación de género, o el fraude al que está casi siempre expuesto el trabajo temporal, dos de los males esenciales acentuados con la crisis, especialmente el segundo. No tiene la oportunidad de pertenecer a los trabajadores temporales u ocasionales sin carrera. Son trabajos que no precisan de medios intelectuales o de formación especializada alguna, por lo que supuestamente su obtención puede ser menos compleja o selectiva, en consonancia con su poca, casi nula preparación. Su precariedad es aún mayor que la visualizada estadísticamente en los controles de la contratación. Aquí el empleo de calidad no es el problema, sino el conseguir uno, su búsqueda, su necesidad imperiosa y la derrota contundente ante la baldía pesquisa en el caso de estos jóvenes.

Como Carlos, la joven no posee un oficio, ni ha aprendido en ese año ninguno nuevo, por lo que la capacidad de inserción laboral y de reinversión se estrecha, se minimiza hasta hacerse invisible o improbable. En un mundo de flexibilidad funcional, y multiempleo, no hay cabida para esta búsqueda improductiva. Lo que genera perturbación psíquica, estrés, depresión, sensación de desamparo y miedo. Carlos teme y se refugia en su microuniverso digital, Natalia también tiene miedo, pero ¿dónde y cómo puede cobijarse? Tiene miedo inicial al embarazo, miedo posterior a no poder dar de comer a su hija, miedo a aceptar la pobreza sin poder luchar para subsistir dentro de ella. Y esos temores, que van acrecentándose a lo largo del filme, nada tienen que ver con los más pequeños y sistemáticos como robar (el hurto de maquillaje en el centro comercial, aun después de tener a Julia), vinculado directamente a la exacerbación del consumismo en la sociedad contemporánea y especialmente en los jóvenes. La joven ya robaba antes de ser madre en el mismo centro comercial el mismo producto cosmético. Pero de los dos momentos que repite dicho acto, el segundo cobra una fuerza y recriminación solapada mayor. Es desalentador ver que prefiere seguir robando maquillaje antes que, por ejemplo, comida para su bebé.

La escena de este segundo robo del mismo producto comienza con un plano sintomático. De todos los diferentes espacios del centro comercial, la lente, en plano general, toma la zona del supermercado de alimentos. La madre con su niña en el coche, en un segundo término de la composición, lo atraviesa en la lejanía, obviándolo. Pasa de largo, la cámara la capta pero no la sigue, quedándose estática en el espacio desierto, remarcando mediante su vacío, el demérito de la joven. A continuación se le da prioridad a otra área del comercio: la zona femenina de maquillaje. Allí sí la chica adquiere preponderancia. Natalia regresa al ritual de usurpar, en un acto de preservar a toda costa su femineidad coqueta, reafirmando que además de madre sigue siendo una mujer necesitada de verse deseada, hermosa. La escena, que parece inocua, apela a un llamado de atención delicado y vital dentro de los roles que ocupan la crisis, y la actitud y conciencia del sujeto ante esta. La joven repite el mismo proceder que tenía antes de parir, lo que apela también a la inconciencia que aún le queda pese a su maternidad. Lo llamativo es el contraste entre este deseo compulsivo de obtención de un producto que no es prioritario y la situación económica por la que atraviesa ella, la nueva familia que

ha creado e incluso el hogar donde aún vive y donde es mantenida junto a su criatura. No es un bien de primer orden de necesidad, pero para ella es deseable y por tanto debe tenerlo, fundiendo la falta con el deseo en un anhelo compulsivo de posesión, clásico del falso valor primordial otorgado a la mayoría de los bienes de consumo que edifica el mercado.



Fig. 30. Plano general del centro comercial donde aparecen los extensos paneles de comida y plano detalle de Natalia robando la máscara de pestañas, a la que ha priorizado entre otros muchos artículos necesarios, pese a tener una hija.

Pese a ello, una vez convertida en madre, sabe enfrentarse mejor a sus miedos y responsabilidades. Su maternidad le insufla una vitalidad y un aterrizaje forzoso a la realidad de modo cruel. Mientras Carlos atraviesa con su avión esa ciudad imaginaria, y con su andar ese suburbio pobre y desvencijado, Natalia cae estrepitosamente, una y otra vez, tras diarios intentos fallidos de búsqueda de empleo —da igual cual— para poder mantener a su hija. Lo que no hizo por ella misma, ni por contribuir con su madre en la manutención de la familia de modo continuo, ahora concientiza que es inaplazable. Si el espacio virtual la contiene, especialmente en el desarrollo temporal de su embarazo, que solo conocemos a través de la galería de imágenes del móvil y del WhatsApp, esta joven ahora hecha mujer intenta acceder, sin éxito, al universo tangible de las redes sociales presenciales en las que ella no tiene cabida (por lo que no le ayuda a conseguir trabajo). Relaciones que se rigen por el amiguismo, el oportunismo y el miedo a que te quiten lo que has logrado, por lo que la ayuda al Otro se torna compleja. Una sociedad en la que sobrevuela la crisis sobre Madrid, dejándola desamparada a ella y a los suyos, sin escapatoria posible.

Natalia se percató finalmente que no solo es respecto a ella o su entorno cercano, sus amigos, sino que el problema es aún mayor, que los círculos que la envuelven son inaccesibles para ella y su clase, y que se expanden no solo por la zona sur madrileña, sino que, como un nubarrón, el desempleo y la falta de oportunidades pueblan toda España. Una vez percatada de ello, decide emigrar, salir a buscar suerte nuevamente, pero ya no dentro de lo conocido. No tiene nada que perder. España los vomita, reniega de ellos, no les deja salida, la escapatoria es desesperada.

### **El Otro innombrable: el hacedor de destinos**

Natalia y su familia, Carlos y sus amigos, Dolores, su ex esposo Germán, incluida Julia; todos sufren de un modo u otro las decisiones tomadas por individuos que

representan el estado de bienestar trunco. Psiquis humana narcisistas necesitadas de poder en donde prima la irresponsabilidad civil, política y económica, que puede llegar a coquetear con la ausencia de culpabilidad y vergüenza. En el filme no aparecen del todo estos personajes. Como en la mayoría de los casos sobrevuelan a modo de correlato contextual. Lo que se visualiza es un estrato menor, meros comodines o intermediarios entre el gran Poder (banqueros, Ministros de Empleo, partidos políticos con capacidad de cambiar a la sociedad) y aquellos que no tienen ninguno para lograr cambios significativos en su modo de vida (la clase a la que Natalia y Carlos, y su familia y amigos pertenecen). Estos intermediarios se agrupan en dos modalidades. Por un lado trabajadores que dan empleo a este grupo de desempleados aunque a veces en circunstancias discutibles: el tío de Raúl que les paga una miseria diaria por la recogida de escombros en una obra de la construcción, y Torbe y J. P. Love, que se aprovechan de la desesperación monetaria. Por otro lado, aquellos que no pueden o no quieren darles trabajo: la encargada principal de la tienda de lámparas a la que Natalia va a dejar su *currículum* y averiguar la disponibilidad laboral, y el empleador de la tienda donde, desesperada, le explica que tiene poca experiencia laboral pero sabe de la caja y otros menesteres necesarios, intentando dar una imagen de “saber hacer”.

### **El Otro ignorado: *Sin casa, sin curro, sin pensión, pero y... ¿sin miedo?*<sup>145</sup>**

En la aceptación de la diferencia, especialmente la de las clases sociales, vuelven a enfrentarse el Otro Virtual con el Otro tangible del cual hablábamos en el espacio de Internet (Ver Crisis económica y florecimiento del escapismo digital). A diferencia de la cotidianidad del mundo digital, donde el Otro virtual se convierte en una necesidad amigable de plena aceptación, en el real reaparecen los temores, incluso cuando no hay nada que temer, el llamado miedo derivativo, o como lo denomina Bauman de segundo grado, o reciclado,<sup>146</sup> que va más allá de la presencia real de una amenaza y puede llegar a convertirse en un sistema operativo recurrente que se acrecienta a la hora de incluir en nuestro círculo algo o a alguien nuevo, diferente, ya sea de nuestra propia cultura o de una diferente, adquiriendo “capacidad autopropulsora”.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> *Sin casa, sin curro, sin pensión, sin miedo* era el *slogan* del movimiento juvenil *Juventud sin Futuro*, en la manifestación del 07 de abril de 2011 llevada a cabo en Madrid para reivindicar su futuro. El cartel daba fe de la sensibilización con la situación de precariedad en la que se encuentra la juventud española y las fallidas medidas propuestas por el Gobierno en aras de gestionar la crisis económica imperante, entre ellas el recorte educativo.

<sup>146</sup> “Pero los seres humanos conocen, además, un sentimiento adicional: una especie de temor de ‘segundo grado’, un miedo —por así decirlo— ‘reciclado’ social y culturalmente, o (como lo denominó Hugues Lagrange en su estudio fundamental sobre el miedo) un ‘miedo derivativo’ que orienta su conducta (...) tanto si hay una amenaza inmediatamente presente como si no.” (...) “El ‘miedo derivativo’ es un fotograma fijo de la mente que podemos describir (...) como el sentimiento de ser *susceptible* al peligro: una sensación de inseguridad (...) y de vulnerabilidad (...)”. BAUMAN, Z., *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007, pp. 6-7.

<sup>147</sup> Propio de personas que “careciendo de experiencias personales directas de amenaza, tienden a dejar volar su imaginación, ya de por sí afectada por el miedo”. *Ibidem*, p. 7.

El miedo al Otro comúnmente pone el acento en las diferencias de las civilizaciones en sentido amplio, con sus implicaciones raciales, culturales, etc. Y está actualmente muy ligada al tema migratorio signado por un rechazo al inmigrante, reconvertido en dicho Otro. Aquí se dan un par de paradojas significativas. La primera es que quien rechaza a ese Otro extranjero no se da cuenta de que él puede ser también, simultáneamente, un Otro, no ya extranjero, sino del mismo país, para aquellos que ven a los miembros de cualquier otro colectivo nativo (origen regional, clase social, diferencias culturales, etc.), como una amenaza informe pero perceptible todo el tiempo. Es un Otro nacional pero ajeno, cuya otredad responde a diferencias de filosofía de vida, credos, clase, valores, etc. “En este caso la diversidad emana de la comunidad del ‘nosotros’. La opinión, la fe, la ideología se transforman en una nueva patria, en una nueva sociedad que reúne a los que se adhieran a ella”.<sup>148</sup> Una segunda paradoja es que los jóvenes españoles, que pueden criticar y rechazar al Otro inmigrante, percibido como una amenaza laboral, al emigrar se convierten en ese Otro extranjero.

Natalia y Carlos, incluso quienes los circundan, todos pertenecientes en principio a la clase obrera, devienen disidentes dentro de la misma sociedad. Son los protagonistas del precariado, la cara más visible y a la vez la más necesitada de ocultar por el poder. Son supuestamente la esperanza y al mismo tiempo la imagen de la derrota de una situación estancada que no les permite diseñar ni su presente ni su futuro. Forman parte de la latente aporofobia, ese miedo y rechazo al pobre y a la pobreza, mayoritariamente por parte de la clase media, que evita ver y saber de la clase popular y sus circunstancias socioeconómicas. Maniobra de evasión que denota tanto el miedo a verse reflejados en la misma como, sobre todo, a descender a dicho nivel social, a proletarizarse. Es el temor, que en situaciones históricas extremas puede derivar en pánico, de perder su status a raíz del recrudecimiento de la crisis, con su potencial de creación de desorden social, diluyéndose los límites de clase y en bastantes ocasiones con imposibilidad de recuperar su status inicial, quedándose desamparados o sin recursos suficientes. Esta es, nuevamente, una de las problemáticas más apremiantes, tanto económica como política, de la sociedad contemporánea.

“El Otro no es, pues, necesariamente, el que está lejos de la geografía o el objeto de odio histórico o de competencia perpetua, ya que es el ser mismo el que se subdivide en varias partes que van a combatir unas contra otras, y es en esos términos que el marxismo ha explicado la lucha de las clases en una misma sociedad. Se ha hablado entonces de la existencia de dos ciudades en una misma ciudad, o de dos sociedades en una misma sociedad, que se oponen por sus niveles, sus modos de vida y sus comportamientos”.<sup>149</sup>

<sup>148</sup> ALI, H. I., “La imagen del Otro, el disidente: Sociología de la diversidad y de la intolerancia”, *Criterios*, 35, 2006, pp. 190-212, espec. pp. 190-191.

<sup>149</sup> ALI, H. I., “La imagen del Otro, el disidente: Sociología de la diversidad...”, *op. cit.*, p. 191.

## Dos ciudades en una misma ciudad, dos sociedades en una misma sociedad

Rosales explicita desde el trabajo espacial esta dicotomía y la simboliza aún más cuando destierra de dicha área a los sujetos que la pueblan, potenciando el valor simbólico del espacio local contra el espacio global (tanto virtual como tangible). En todo el filme la preeminencia de los espacios vaciados de individuos se hace referencial para discursar sobre la soledad de sus habitantes, y para dotarles de inmovilidad, de un estatismo asociado a su posición al margen, de fracaso, de arrinconamiento social y psíquico. Cada rincón de las casas; cada tienda que no necesita de un nuevo trabajador; cada juzgado que no fallará a favor del necesitado, y cada esquina del micro terruño poblacional, que contrasta con la imagen más cosmética, pomposa y suave de la capital española, punzan sobre los grupos sociales que los contienen, y pese a la sensación contemporánea de la disolución de fronteras, de la cada vez mayor homogeneización de la diferencia cultural local, las reales posibilidades de movilidad para los jóvenes del filme son endeble, y remarcan la posición subalterna en la que se encuentran.

Si en la Red el espacio se des-localiza, globalizándose, en la realidad que mal acoge a estos jóvenes españoles el hábitat que los contiene no deja de influir en sus comportamientos y limitaciones. El ciberespacio es poseedor de fuerzas centrífugas, expansivas, que le posibilitan esquivar el compromiso y el infortunio circunstancial. El mundano espacio<sup>150</sup> exagera las fuerzas centrípetas de contención, de carencias, de fugacidad del presente sin variación posible, y de sueños trancos o utópicos. El espacio real, como el virtual, es también una red, pero divergente. En la red tecnológica se alude a esa “pluralidad de nodos, que en su interior, se entrelazan y configuran a modo de ramificaciones”,<sup>151</sup> pero en el mundo real dichas conexiones son endeble, y la red o malla no parece salvaguardar al individuo. El universo Internet ha sido evaluado igualmente desde otras dos metáforas, la de la telaraña y la del laberinto, y estas vuelven a encontrar un correlato en el entorno cotidiano de la película, que las adopta o traslada hasta hacerlas suyas. En él, al sujeto se le dificulta vehicular una estrategia de escape y no logra dar con la salida. Se crean constantemente nuevas encrucijadas más complejas y adversas que las del laberinto hipertextual digital. Leganés, Madrid, España, devienen arácnidos que construyen (con todas las múltiples implicaciones simbólicas que la construcción-destrucción posee en la cinta), un “dispositivo trampa” a la espera de sus presas. “De este modo, mientras que el laberinto plantea como una opción probable el escape, la razón de ser de una telaraña es el encierro”.<sup>152</sup> Como asevera Ricardo Diviani en su estudio de Internet, que trasladamos a la Red no cibernética: “Sin embargo, a la lógica laberíntica, en la que cabe la posibilidad de construir mapas, le sucede la telaraña como entramado de líneas sin referente y sin sentido, en donde el sujeto se vuelve

---

<sup>150</sup> Término que hace referencia al contexto terrenal, en gran parte superficial en cuanto frívolo y fútil, y que se opone al ciberespacio, al menos en apariencia.

<sup>151</sup> SAL PAZ, J. C., “Acerca de la metáfora como recurso de creación léxica en el contexto digital. Algunas reflexiones”, *Tonos Digitales. Revista*, 18, 2009, pp. 1-33, espec. p. 11:

<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/357/256>, (fecha de consulta: 20-II-2018).

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 10.

objeto —botín del sistema—. La condición de perderse o de no encontrar la salida, transforma al laberinto en telaraña”.<sup>153</sup> Para el autor, Internet está directamente conectado y es una metáfora del mundo capitalista actual. Para nosotros, tanto Internet como la sociedad contemporánea, específicamente la que retrata *Hermosa juventud*, se hacen eco de esta yuxtaposición del sistema económico, político, y cultural, visualizada en los espacios donde se ubican a los personajes, y lo que en ellos les sucede.

Otro laberinto devenido telaraña es el espacio-tiempo ideal de Carlos, del cual hace partícipe a Natalia. En la escena en la que la pareja se encuentra en el parque, recostados contra un árbol (metáfora de crecimiento, de maternidad, de vida, de cobijo real y existencial) se da rienda libre a la imaginación y a la ilusión. El filme recrea cuatro modalidades de espacios utópicos como axiomáticas estrategias escapistas: 1) los videojuegos; 2) los botellones; 3) los porros; 4) el fútbol, y 5) los sueños de Carlos (aspiraciones futuras irreales). De ellos el primero y el último son los que adquieren mayor preponderancia. Es sintomático que de esa escena se extraiga el fotograma que representa al filme mediante el cartel. Es el momento de la felicidad ingenua, efímera, del credo pleno en una mutación que no llegará. Una falsa expectativa que sirve de antesala, cual reverso de lo que les acontece, como si ese instante pudiese borrar de sus vidas la crisis. Es el espacio (y tiempo) de la utopía: los anhelos y sueños que tienen Carlos y Natalia. Ser rico y así poder comprarle a su chica dos, no una, “casitas” en la playa y la obtención de un Ferrari, que pueda aparcar delante de ese nuevo hogar. Anhelos que chocan contra la malla de la telaraña real, potente, dura, donde ninguno de los dos se ha independizado de sus padres ni puede comprar o alquilar un mínimo espacio para comenzar una nueva vida junto a su hija, y donde Carlos ni siquiera tiene dinero para sacarse el carnet de conducir y comprar una camioneta para dedicarse a las mudanzas y dejar la recogida de escombros de la construcción. La pareja queda ahogada en un Madrid sin mar y anclada al tronco áspero, como su vida y oportunidades, mientras sus sueños se elevan a la altura de la copa de los árboles que el plano no atrapa, como si estas ilusiones se esfumaran, fuera de campo visual. De esta forma, la utopía se convierte en distopía.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> DIVIANI, R., “Internet entre el laberinto y la telaraña. Fragmentos sobre el imaginario tecnológico postmoderno”, *La Trama de la Comunicación, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Vol. 8, 2003, pp. 1-7, espec. p. 3: <https://core.ac.uk/download/pdf/61695769.pdf>, (fecha de consulta: 20-II-2018), (fecha de consulta: 20-II-2018).

<sup>154</sup> Los coches se convierten en un *leitmotiv*: Carlos sueña con tener un Ferrari para llegar a la casita de la playa que le compraría a Natalia. El dinero del porno (los 300 suyos) lo usará para sacarse el carnet de conducir. Luego planea, soñando de nuevo, que, con la indemnización que le corresponde por la agresión en el cuello, podrá comprar la camioneta para dedicarse al negocio de las mudanzas. Soñar con automóviles no solo es muy masculino sino que es una metáfora que representa algo vital: cómo los grandes deseos se van empujando, anclando al individuo más a lo terrenal. De Ferrari a camioneta de mudanzas, o a un simple carnet de conducir, y finalmente ni una cosa ni la otra. Este tránsito puede verse como símil del inevitable recorrido económico y mental de este colectivo de jóvenes de clase popular sin estudios.





Fig. 31. En el mundo terrenal se hace imposible poder comprar o alquilar una casa, ni siquiera compartida, por lo que este objetivo deviene utopía. Por ello es interesante la dura dicotomía entre realidad y fantasía, donde la cotidianidad se torna más ilusoria e inalcanzable que los propios anhelos idílicos de la joven pareja.

El filme muestra planos de la M-30 y la M-40 como dos demarcaciones esenciales, que sitúan qué tipo de clase social vive dentro y fuera de ellas, articuladas en forma de anillas circulares. Nuevamente se recurre al círculo como iteración simbólica, como demarcación espacial y clasista de veto o de acceso a otros mundos posibles. En el caso de estos jóvenes, el espacio se convierte en una especie de circunvalación de la que no se sale, cual cárcel que aprisiona sus aspiraciones y les obliga a comportarse como lo que son: hombres y mujeres precarizados, faltos de oportunidades, pobres en suma. Toda su vida, la laboral, de divertimento, de angustia, se desarrolla en esas paredes invisibles de la periferia. Esta se presenta como el hábitat que contiene un *modus operandi* que les semeja a los refugiados, cual emigrantes de su propio territorio madrileño.

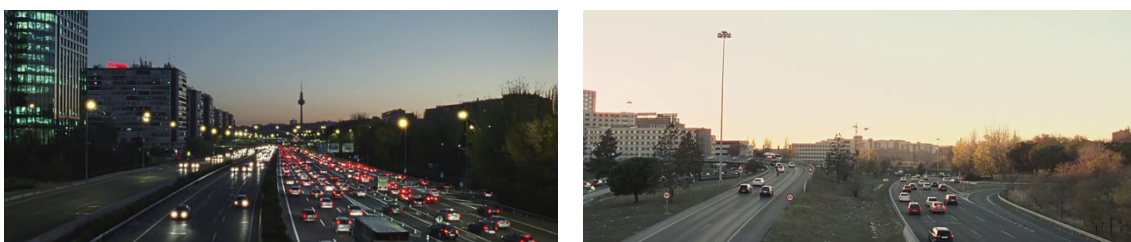


Fig. 32. Planos de la ciudad de Madrid que recuerdan a los de *La soledad*, tanto por su inserción como por su composición. Uno es muy sintomático pues marca el avance y el retroceso, dos direcciones contrarias partiendo de un referente real y anodino, pero tan verídico y certero como la bidireccionalidad del tráfico en esas grandes carreteras que parten a la ciudad en varios anillos y al mismo tiempo en varias clases sociales.

La metáfora aparece en estos planos de tiempos muertos donde se ve la ciudad mediante sus carreteras urbanas. Resueltos en plano general fijo, describen cómo la capital marcha en dos direcciones opuestas, como polos opuestos e intocables, a modo de futuro y pasado, de avance y retroceso, y que divide en dos particiones reales y simbólicas los modos de vida, de pensamiento y de porvenir de sus habitantes. Van en

paralelo, cada uno en su sentido, como dos ciudades en una misma ciudad, como dos sociedades en una misma sociedad. Siempre hay un elemento natural o constructivo que los separa, ya sea un río, un muro separador de la carretera, una zona verde. Caminos que no se cruzan, a un ritmo vertiginoso y rutinario.

No será la primera vez que Rosales elija la construcción de un plano altamente simbólico a modo de pantalla partida sugerida por la frontera que la carretera supone entre dos mundos que se miran y contraponen, y en el que la subdivisión ilusoria esté marcada por la composición fotográfica y la veracidad de la línea divisoria de la imagen documental atrapada. En estos planos, tan importante es dicho corte vertical como el punto final de confluencia hacia el horizonte. El posicionamiento de la cámara no nos dice qué retrata, hacia dónde van esos coches en su constante fluir, en ese automatismo inequívoco de la velocidad diaria que no lleva necesariamente a alguna parte. El viaje, como metáfora, como desplazamiento psicológico, ya que en verdad estos jóvenes no pueden ir a ninguna parte. Están atrapados en el aquí y el ahora del barrio, y cuando logran salir, como el caso de Natalia, ni siquiera es para mudarse a otro hábitat mejor dentro de Madrid, sino para emigrar al extranjero y a la incertidumbre.

### **La Exxxpaña de la crisis: lejos de la pornomiseria, cerca de la pornoprecariedad<sup>155</sup>**

Con la precariedad el dinero  
se convierte en un tema recurrente.

(Jaime Rosales)

La pornografía en *Hermosa juventud* está insertada en función de la precariedad laboral y la búsqueda de un modo fácil de obtención de dinero. A diferencia de lo que se ha tratado en diferentes medios de comunicación respecto a los análisis del filme en su relación con el porno y el peso que adquiriría dentro de la historia, éste recibe un

<sup>155</sup> El término pornoprecariedad que aquí empleamos diverge del concepto que le adosa Luis Martín-Estudillo: “el entramado visual que explota y consume como forma de entretenimiento la exhibición de las nuevas formas de miseria en las que se sostiene y que reproduce el neoliberalismo”, quien analiza cómo este filme de Rosales cuestiona constructos sobre los que se asienta dicho acercamiento al vincular precariedad con pornografía, lo que hace que afloren problemáticas sociales. Sin embargo, creemos que dicho concepto está más enfocado al término pornomiseria, propuesto por los directores de cine Luis Ospina y Carlos Mayolo en su ensayo-manifiesto *¿Qué es la porno-miseria?* (1978). El término se refiere a la denuncia del tratamiento melodramático y maniqueo de la realidad sociopolítica y económica de los países latinoamericanos. Devino así crítica sobre los modos oportunistas de hacer cine sociopolítico y sirvió de contrapartida en aras de indagar en nuevas fórmulas expresivas a la hora de exponer el aquí y ahora del continente, lo que contribuyó al lenguaje del Nuevo Cine Latinoamericano. Nuestra visión conjuga pornografía y precariedad pero de un modo menos simbólico, anclado directamente a la opción de los protagonistas de asumir el video porno como un trabajo, y ello se emparenta con la situación de precariedad y su inclusión como clase dentro del precariado.

MARTÍN-ESTUDILLO, L., “Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en *Hermosa juventud...*”, *op. cit.*, espec. p. 196.

OSPINA, L. y MAYOLO, C., “¿Qué es la porno-miseria?”, *Luis Ospina* (s. f.):

<https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>, (fecha de consulta: 04-III-2018).

tratamiento completamente diferenciado tanto de las típicas imágenes que conforman la estética pornográfica audiovisual como del valor connotativo de dichas imágenes sexuales dentro del metraje. La cultura del trabajo en oposición a la cultura del menor esfuerzo se imbrica aquí para dar un perfil menos amable y más fidedigno de la vigente crisis de valores en paralelo a las críticas circunstancias del contexto nacional y de la época actual en general.

Carlos y Natalia deciden rodar un video de porno casero. Para ello contactan con Torbe (conocido empresario y actor porno español especializado en sexo amateur, también llamado *Rey del porno español* o *Rey del porno freak*). La decisión de la pareja queda omitida en pantalla por lo que la sorpresa del espectador ante la misma funge como un elemento inicial de ambigüedad que poco a poco va corporeizándose a través de las preguntas y respuestas entre el director y productor porno y los chicos. Tras la entrevista los novios se dejan filmar teniendo sexo para luego vestirse y cobrar por el tiempo trabajado (600 euros; repartidos equitativamente en 300 para cada uno). Esta decisión, que parece eventual, tendrá una nueva presencia una vez que Natalia decide emigrar a Alemania en busca de un mejor futuro.

Pese a la disparidad de oportunidades, Natalia y Carlos pueden optar por otras vías gananciales. Sin embargo, eligen esta entre otras pues le restan la relevancia que otras generaciones o chicos de su propia edad les pueden otorgar al sexo y a la sobreexposición de la imagen del sujeto. No creen que sea nada especial, o prohibitivo, que pueda cambiar el curso de las cosas y de su relación como pareja. En la balanza, pesa más el conseguir dinero que determinadas barreras morales que se diluyen o se tornan endebletes o que simplemente no existen. No hay un cuestionamiento real de las consecuencias, no solo económicas, de tomar dicha decisión conjunta. La escena de la conversación posterior sobre qué hacer con el dinero en mano, y si volverían a repetirlo para continuar obteniendo ganancias, es lo más cercano a una interrogación de si en verdad ha valido la pena. Es importante destacar la visión desenfadada que tienen estos jóvenes de la industria pornográfica. La asumen como una opción igual de legítima que cualquier otra, como si con transformarse por una tarde en actores porno no se hubiese cruzado un límite, una barrera moral. No se percatan ni se regodean en pensar cuán importante puede ser dicho cruce.

Natalia le pregunta a Carlos si él lo haría de nuevo y le comenta que ella no lo volvería a hacer, pero porque, a fin de cuentas, el dinero ganado no alcanza para nada en realidad, es volátil, y se le va en el abono de transporte y en pagar deudas a su madre, pero no por algún mal sabor de boca, o reflexión superior que destierre lo meramente económico. Y para concluir con meditación la chica emite un chasquido con sus dedos, un dinero que se escurre tan veloz como el acto que ha propiciado tenerlo, de forma simple, rápida, cuasi impalpable. Él ni siquiera se posa a recapacitar en eso. Él lo haría más veces, con ella. “Pues seguramente. ¿300 euros en una hora? Pues sí.” asevera él, sin lugar a dudas. Ese dinero le permite intentar sacarse el carnet de conducir y si se

esfuerzo en las clases, hasta le sobra algo. Aflora la crisis de valores del sujeto, en disyunción consigo mismo, con lo inculcado en el espacio escolar y el familiar, en consonancia con la sociedad emergente líquida. La temporalidad vuelve a ser crucial pues se compara el esfuerzo de la recogida de escombros, u otros trabajos, con la “facilidad” en cuanto a fracciones de tiempo en ganar una cuantía impensable para ninguno de los dos. Recuérdese que Carlos gana 10 euros al día y Natalia está desempleada. Para que Carlos gane 300 euros en su empleo debe trabajar un mes completo; aquí lo ha obtenido en una hora, y ello es lo único en lo que se detiene a pensar. Ambos lo asumen como un trabajo cualquiera, incluso el menos precario de todos los que hasta ahora han tenido acceso.

El tradicional modo de consumir y vivir del porno ha variado con la llegada de internet, lo que ha propiciado que la filmación amateur (o casera) haya sido un camino cada vez más explotado. Los *realitys* que consumen Dolores y su familia, y también Rosa, no solo han llegado a la tele y a las redes sociales en forma de pseudoficciones, sino que nuevos formatos han aparecido como los *docurealitys*. Y de ello se ha beneficiado el porno. En este consumo se busca cada vez más ese efecto de realidad, de ingenuidad, con actores no profesionales, como Natalia y Carlos, y más si son pareja en la vida real pues toda posible emanación de verosimilitud es propicia para el consumo de este subgénero. Y aunque están expuestos a que los vean, a que los descubran, por esa hipervisibilidad contemporánea que traspasa las redes sociales e inunda espacios digitales de toda índole, como el pornográfico, no solo muestran sus cuerpos en comunión sexual sino que acceden a responder a todo tipo de preguntas íntimas, dichas con un tono de humor pero que no dejan de connotar cierta agresividad invasiva.<sup>156</sup> Interrogantes que van penetrando, capando, la intimidad y la identidad de estos seres. La cultura digital es muy narcisista (el culto a la personalidad) y muy hedonista (el placer por el placer). Ello también va ligado al porno y su trivialización del sexo, del amor, de la relación de pareja. Hedonismo y dinero fácil están imbricados. De este modo, el porno deviene metáfora de lo fugaz y trivial como mismo el tipo de relaciones y comunicación que imponen las redes.

El peso de las tecnologías vuelve a estar presente de manera activa por lo que, en esa especie de palimpsesto de texturas y pantallas que arma Rosales para su retrato generacional, la filmación del video porno a la pareja adopta un rol decisivo. “Cada tecnología impone una distancia psicológica. Es la distancia del que observa sobre el que es observado. En esta película, hay algunas escenas en las que esa distancia es nula pues la produce el actor mismo (observador y observado se confunden)”.<sup>157</sup> Tanto los planos en el sofá para la entrevista, como los posteriores que atrapan el acto sexual, están rodados en MiniDV Amateur por Torbe, quien permanece todo ese tiempo fuera de campo. Solo se oye su voz, con un tono que le imprime cierta supuesta simpatía o

<sup>156</sup> Preguntas sobre cómo se conocieron, quién tomó la iniciativa la vez primera y quien la sigue tomando en la actualidad, qué les gusta hacerse, si prefieren sexo suave o duro, si en un tiempo corto o más pausado de disfrute, etc.

<sup>157</sup> ROSALES, J., *Notas del director...*, *op. cit.*, p. 1.

relajamiento al encuentro y que va develando donde están y sobre todo a qué han ido. El uso del MiniDV le otorga una nueva textura a la imagen al tiempo que alude a las plataformas digitales, donde se distribuye y consume actualmente el porno. Forma parte de esa multiplicidad de pantallas con las que trabaja Rosales en la película, dotándole a cada tema una valía y connotación desde el trabajo formal de la lente.



Fig. 33. Carlos y Natalia contestan a las preguntas de Torbe, quien los filma tratando de sacarles la mayor información posible relacionada con la intimidad de sus relaciones sexuales. Gustos y preferencias que son respondidas desde la mayor comodidad y ligereza, haciendo la entrega filmica más intimista y natural, como carta de presentación previa al acto sexual.

El naturalismo y credibilidad que se persigue en la entrevista, y el posterior acto sexual, forma parte de esa constante intención de Rosales de retratar fielmente a la generación española actual, coqueteando con los modos de construir formalmente una ficción que se acerque de manera cuasi documental a sus vidas, sus inquietudes y sus decisiones acertadas o erradas. Filmar este tipo de videos está en consonancia directa con esa indagación filmica y sociológica. “La historia fue cambiando mucho a lo largo del proceso de trabajo, pero hay dos elementos del guion que no variaron: las piezas filmadas con *smartphone* y las dos escenas porno. Queríamos que el film resultara coherente con esta época en que estamos continuamente produciendo, consumiendo y transmitiendo imágenes”.<sup>158</sup> La elección de Torbe también va emparentada con la búsqueda de credibilidad, de realismo, que persigue todo el filme y especialmente con el tipo de profesión a la que este se dedica. En la que se da una dicotomía entre lo real y lo aparental, entre el deseo natural y la construcción imaginaria de la total entrega en el acto carnal, por lo que no se destierra del todo lo natural y documental. De este modo, Rosales manipula una vez más los límites entre ambos géneros cinematográficos. No solo es la elección del famoso director y productor porno español, sino la libertad que le adjudicó a la hora de construir la escena. En una entrevista realizada a los protagonistas del filme, Ingrid García Johnson (Natalia) afirma que la escena con Torbe fue rápida. “Con Torbe no se ensayó nada. Las entrevistas que Torbe hace son siempre así y, si ves alguna, la de la película y las suyas son iguales.” A lo que Carlos Rodríguez (Carlos)

<sup>158</sup> IGLESIAS, E., “Jaime Rosales: ‘Con la precariedad el dinero se convierte...’”, *op. cit.*

agrega: “Jaime buscaba espontaneidad. Nos dio mucha libertad. Así que la escena salió del tirón. Nos dijo: “Torbe os va a poner la cámara, os va a preguntar cerdadas y a contestar”.<sup>159</sup>

Una vez finalizada la entrevista y al “Pues venga... vamos al lío”, proclamado por Torbe, pasan del sofá a la cama, de la enunciación a la acción. Se desnudan y comienzan a practicar sexo, manteniendo a Torbe en su función de cámara. Rosales trabaja la escena desde la elipsis. Mediante ella opta no solo por dar más valor y duración a la entrevista que a la visibilidad sexual, sino que en la exhibición de esta última se apela únicamente a mostrar el inicio del rodaje, decantándose por el equilibrio entre sugerencia y exposición del hecho. Altera u obstaculiza el clásico goce retiniano de la entrega mediado por la explicitación. Acomoda de manera diferente la mirada en una segmentación del placer a partir de otorgarle más valía a las descripciones sexoeróticas anteriores de los novios que a la práctica en sí. “El ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual desde un lugar seguro”.<sup>160</sup>



Fig. 34. Mostrando tan sólo el principio del acto sexual, la mecanicidad y la atmósfera de irrealidad de este tipo de encuentros amorosos quedan sugeridas, pero exoneradas de la lente. Por ende se trastocan los límites en el tratamiento visual de lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico y en el deleite del voyeur.

En el guion original, Rosales y Rufas habían optado por una dosis mayor de planos y concreción explícita del sexo, para luego trabajarlas en post producción:

Natalia y Carlos se desnudan y empiezan a practicar sexo. Van alternando diferentes posturas hasta que Natalia le hace una felación a Carlos. Este se corre en su boca tal y como se suele hacer en las películas porno. La imagen está rodada en MiniDV Amateur por Torbe cuya voz ni se oye, ni su rostro se ve. Se trata de un pequeño montaje de las imágenes alternando posturas y tamaños de plano.

<sup>159</sup> CALVO, A. G., “Torbe me dijo que podía hacerme millonaria con el porno”, *SensaCine*, (París, 30-V-2014): <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18519541/>, (fecha de consulta: 04-III-2018).

<sup>160</sup> ZIOMEK, J., “La pornografía y lo obsceno”, *Criterios*, 25-28, 1990, pp. 244-264, espec. p. 264.

NOTA: Las imágenes de esta escena estarán sometidas a un tratamiento de animación por ROTOSCOPIA de manera que las partes erógenas del cuerpo quedarán enmascaradas. Aunque se trate de sexo explícito, no se verá, ni se sentirá de forma pornográfica. El objetivo es hacer tolerable comercialmente la película y, simultáneamente, proponer una reflexión crítica sobre la manera de mirar pornografía.<sup>161</sup>

Finalmente Rosales se decantó por un tratamiento aún más naturalista de dichos fotogramas, sin el uso de la rotoscopia, al tiempo que desterró actos como el de la felación, pues ninguno incidía en lo verdaderamente importante como intencionalidad. Acá, la presencia del goce del cuerpo a través del porno no es un fin en sí mismo, mediante escenas concretas de índole sexual, sino que se apela a un acto donde incluso el *voyeur* desnaturaliza el visionado de la carne para inundarla de marcas contextuales y repensar en su aquí y ahora. Conduce al espectador, como gran mirón, a la construcción mental de algo más atrevido, sin afeites. A nivel visual, la elipsis vuelve a cobrar protagonismo. Quedan exonerados los tradicionales planos primordiales en el porno clásico dando paso a planos en los que los cuerpos, los rostros y las expresiones de ambos ganan peso. No pretende alejarse de lo robótico del porno, sino hacer que el receptor construya ya un imaginario que tiene asumido previamente. Este patrón de visualización va a ser empleado en las dos escenas pornográficas que aparecen en la película. Natalia una vez que emigra, intenta desesperadamente buscar trabajos precarios que le permitan la sobrevivencia propia y la de su familia en Madrid. Sin embargo, termina optando por lo único que conoce de antemano que posibilita una entrada de rápida de dinero.

En ambas escenas porno (Madrid, España y Hamburgo, Alemania) se visualiza solo el inicio. Esta antesala ya es suficiente. No es necesario mostrar más, lo importante es el acto de decidirse a tomar ese camino como “trabajo”, el asumirlo como una salida de búsqueda monetaria. La imagen del alemán es agresiva, contrastante con respecto a la belleza de Natalia. Sí aparece el cuerpo sexualmente explícito pero el acto queda invisibilizado mediante el uso de la elipsis. Solo queda en la lente el inicio, el proceso de desnudez, como si ello fuese lo peor y una vez sobrepasada esa barrera ya todo diera igual o fluyera de otro modo. Igualmente, como antaño lo hiciese Torbe, J. P. Love asume el rol de cámara, al que ahora se le suma el de presentador del show.<sup>162</sup> Esta vez en un pequeño estudio de grabación que simula una habitación, donde el sofá y la cama vuelven a ser los únicos objetos necesarios para la presentación y actuación de la chica.

Dice Rosales que no juzga pero sí lo hace. Las buenas y las desacertadas decisiones. El porno (dos veces) es, en ese zigzag, decisión errónea. Es ese estado de deterioro que lleva a la primera experiencia pornográfica la que culmina en un estado de

---

<sup>161</sup> ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de Hermosa juventud...*, op. cit., p. 17.

<sup>162</sup> J. P. Love, el coetáneo del productor y actor vasco Torbe, es un empresario, actor y locutor sueco-alemán, que se dedica en la vida real al mundo del cine X. Adquirió fama como presentador del programa *Love Talk*, para la cadena privada U1 TV.

insatisfacción en la segunda. A diferencia del primero este no parece algo circunstancial, y deviene importante porque esos 600 euros iniciales acá se buscarán una y otra vez, parece decirnos el director filmico en ese demoledor cierre. Es una especie de radiología humana donde el cuerpo devela y violenta el acto pornográfico en sí para manifestar ese sentimiento de vacío, desprotección y desamparo (contextual, amoroso, psicológico, social). Por lo tanto no solo transforma el acto en sí, y el cuerpo, sino sobre todo la mirada (que juzga, punza, descrea del goce).

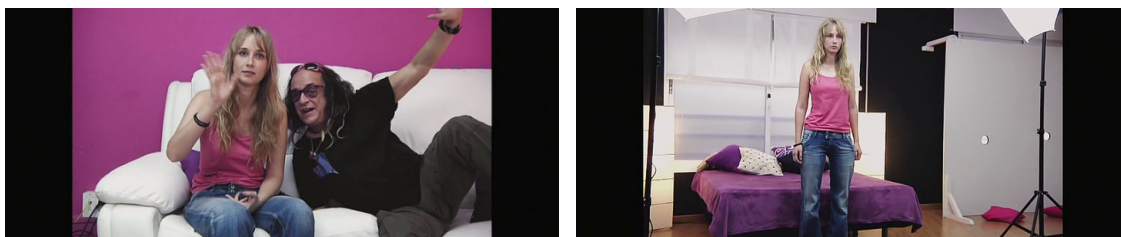


Fig. 35. J. P. Love ejecuta una breve entrevista de presentación que devela lo poco que ha aprendido Natalia hasta el momento de alemán. La inicial simpatía mostrada contrasta con la árida desolación de una escena donde debe mostrar su intimidad. Esta vez, sin el apoyo emocional de su compañero.

Aunque sin asomo de pudor ante lo mostrado, el director edifica el verdadero discurso y funcionalidad de la pornografía en el largometraje, donde el goce sugiere un subtexto de mayor enjundia y no menos provocador: el cuerpo y su venta como transgresión de lo ético, y como huella económica y sociopolítica de una sociedad moral, económica y políticamente endeble y cuestionable. El cuerpo es visto y pensado aquí como material de crítica social al que le han sido añadidos valores ajenos a los que en sí posee como fuente de placer.

### **Alemania sobre todas las cosas: el desventurado éxodo de Penélope**

Quando un pueblo emigra, los gobernantes sobran.

(José Martí)

Ich liebe dich so sehr.

(Carlos a Natalia, *Hermosa juventud*)

Natalia, acorralada por la crisis, decide emigrar. No ve otra salida posible ante la situación de extrema precariedad a la que ha ido llegando sin solución momentánea, incluso sin perspectivas de que esta pueda revertirse. No es una decisión fácil pues comporta dejar atrás a su familia y amigos, en especial a su hija, aunque el sacrificio sea por el bienestar de estos. Deambular por nuevas tierras con mayor o menor fortuna implica un desarraigo territorial y una nostalgia que son intrínsecos al proceso, por lo que no le serán ajenos a la joven migrante. Si bien se ha discursado mucho sobre el dolor que comporta el exilio, y la idea de desamparo, el proceso migratorio económico no deja de ser igualmente doloroso. El sujeto no encuentra necesariamente una verdadera mejoría monetaria, e incluso obteniéndola, pesa la memoria y la búsqueda



incesante de una felicidad trunca marcada por la distancia de los suyos en su nuevo espacio de acogida, incluso creyendo o demostrándose a él mismo, y a los demás, que este es mejor que el dejado atrás.

Su decisión puede parecer de libre elección, tras sopesar las ventajas y perjuicios que comporta tal parecer. Sin embargo, como tantos otros jóvenes, el deseo se ve opacado por la necesidad imperiosa. El cerco se le cierra. Carlos no consigue ni busca otro empleo, Dolores no puede más con todo el peso a sus hombros en un hogar donde decrece el dinero y a la par crecen sus integrantes; Germán hace ya tiempo que no pasa pensión alguna ni se preocupa por ellos, y Natalia no cuenta con su capacidad de poder encontrar trabajo pues tras esfuerzos disímiles e inútiles continúa en la misma situación de desempleo. Mientras, el tiempo discurre, las necesidades aumentan, sobre todo ahora con una hija por quien luchar. A través de la existencia de esta es que la joven se percata de su real condición. La decisión de tenerla contrasta con las posibilidades reales de poder hacerse cargo de ella. Cuando ya ambos, sus amigos y padres, han tocado fondo, Natalia enuncia una supuesta salida acorde a los duros tiempos económicos nacionales: “Vamos a tenernos que ir” le interpela a Carlos. La gran convulsión que genera en su pareja, deja entrever dos aspectos muy polarizados sobre qué implica emigrar y como se asume tal decisión.

NATALIA. —Vamos a tenernos que ir.

CARLOS. —¿Qué?

NATALIA. —Tenemos que irnos.

CARLOS. —¿Adónde?

NATALIA. —Tamara está en Hamburgo y está útil la verdad, está currando...

CARLOS. —¿Pero qué es eso de Hamburgo? ¿Qué coño me estas contando?

NATALIA. —No sé, pero cualquier sitio es mejor que este, ¿no? Si aquí no hay ná que hacer. ¿O te quieres quedar aquí y no hacer ná?

CARLOS. —Y tú te quieres ir a Alemania.

NATALIA. —Yo me quiero ir a donde sea. Adonde haya trabajo. Punto. Y ya está. Da igual Alemania que China.

CARLOS. —¿Y cómo sabes que allí hay trabajo?

NATALIA. —Pues tronco porque todo el mundo se está yendo a Alemania y todo el mundo está encontrando trabajo en Alemania.

CARLOS. —¿Pero sabes alemán?

NATALIA. —Pues se aprende.

CARLOS. —Se aprende, claro, de un día pa' otro, ¿no?

NATALIA. —No, de un día pa' otro no, pero vas a clase tío, ¡y pa' limpiar váteres no hace falta aprender alemán!

Este enfrentamiento y dicotomía que se suscita entre ellos ha venido forjándose a lo largo del metraje poco a poco, definiendo a cada personaje, desmenuzando su actitud consigo mismo en su rol como padres pero sobre en sus respuestas ante su contexto. Por un lado, Carlos reacciona desde el miedo y la apatía, incluso desde la inercia de seguir en la espera, inmovilizado ante algo que no llega. A lo que se suma la conformidad de

su sino clasista y de unas ásperas circunstancias territoriales y temporales: la crisis española y la convulsa y apática época que le ha tocado vivir como joven. Es irónico que precisamente se llame Carlos. Su nombre, de raíz germana, país que ahora mismo ve más como oponente que como ayudante, significa hombre libre. Las ataduras a sus inseguridades, ansiedades y despropósitos ante su futuro y el de sus seres queridos contrastan con la etimología.<sup>163</sup>

Natalia elige Alemania, en particular Hamburgo. Los flujos migratorios españoles han elegido como destino naciones europeas y americanas. Hoy prima la migración dentro del contexto europeo, en la que la abanderada sigue siendo Alemania. Desde la conformación de la Unión Europea, se sigue viendo a dicho país como el más potente desde el punto de vista de una estabilidad y crecimiento económico, avalado por resultados concretos y que contribuye a que dentro del mito popular se solidifique dicha imagen. Pesa la imagen anterior y actual de la nación dentro del continente.<sup>164</sup> Comúnmente, dentro de dicho imaginario colectivo, se relaciona Alemania con Berlín, debido a que por ser la capital hay mayor número de oportunidades laborales y al mismo tiempo ser más cosmopolita, lo que al emigrante le es más cómodo, sobre todo al inicio que generalmente llega sin conocer el idioma. Sin embargo, Rosales apuesta por Hamburgo. La supuesta elección responde al hecho de que allí conoce a una amiga que le puede ayudar al inicio a asentarse en cuanto a alquiler y empleo, pues esta ya lo tiene, e incluso a proporcionarle compañía, que en los inicios se hace fundamental para paliar la soledad y la añoranza.<sup>165</sup> Pero para la construcción de la historia, dicha preferencia dentro del territorio germano responde también, tácitamente, a su vinculación al porno, o así lo entendemos. En dicha ciudad se encuentra Sant Pauli, uno de los barrios rojos de mayor fama en Europa, centro de la vida nocturna de Hamburgo. Actualmente, con la gentrificación en marcha que sufre, ha dejado de ser solamente una “zona ardiente” y ha devenido en espacio alternativo y multicultural, pero la ciudad, retratada por Natalia una y otra vez con imágenes típicas como las más cotidianas, no deja de adquirir

<sup>163</sup> En el caso de los nombres masculinos, algunos de estos connotan cierta ironía: Carlos no es un hombre libre en el sentido de su capacidad de tomar decisiones y Pedro —cuya raíz etimológica proviene del latín Petrus que significa piedra en el sentido del simil de dureza cual una roca— no es un hombre fuerte, no es una roca en cuanto a que su fortaleza sustente a la familia ni tampoco en los estudios donde es tozudo y desafortunado por su propia actitud ante el conocimiento. Todo lo contrario, ambos son débiles, inmaduros e irresponsables, frente a mujeres mucho más fuertes y perseverantes como Dolores, Natalia o su amiga María, quien intenta seguir echando *currículums* por doquier sin amilanarse del todo. Dolores, de procedencia latina, *doloris*, es “aquella que sufre dolor” o “la que sufre”. Cual Mater Dolorosa, esta mujer de 46 años, trabajadora, de hogar monomarental, sufre al ver a su hija, y restantes criaturas (Pedro e Irene, incluso ahora a su nieta Julia) sin poder ayudarles y darles más, y cómo su hija mayor debe emigrar, separarse de ella y no poder tener el placer de criar a su criatura y nieta.

<sup>164</sup> A principios del siglo XX la emigración española por motivos económicos fue principalmente americana (Argentina, Chile, Uruguay, Cuba, México, etc.). En los años 50, por las mismas razones, la emigración fue esencialmente europea (Alemania, Suiza y Francia principalmente).

<sup>165</sup> “El inmigrante (...) por lo general, migra desde donde existe apoyo para que dé ese paso (la red emisora) y hacia donde tiene recursos de apoyo —ya sean familiares o profesionales— que constituyen la red receptora. Estas redes, potenciadas por el flujo de información, tienden a disminuir el riesgo económico, social y personal que corre el inmigrante al salir del entorno que le es familiar hacia uno desconocido”. URIARTE, M., “Los cubanos en su contexto. Teorías y debates sobre la inmigración cubana en los Estados Unidos”, *Temas*, 2, 1995, pp. 64-78, espec. p. 66.

finalmente sus connotaciones originarias: un territorio de fuerte carga sexual al que termina perteneciendo la hermosa y joven mujer.

Miembro de la nueva oleada de trabajadores, en su mayoría jóvenes, deja atrás a la Madre Patria hacia un supuesto mejor mundo. Tradicionalmente quien emigraba era el hombre y la mujer quien quedaba al cuidado de los hijos en el país de origen. Sin embargo, esta dinámica se ha roto con la nueva emigración de jóvenes de ambos sexos obligados a marchar por imposibilidad de acceder a un trabajo digno en su país. Para ello deben renunciar a su familia, a su círculo de amigos, a su cultura. Si ya son padres deben o entregar sus hijos a sus abuelos, en la esperanza de una estancia en el extranjero lo más corta posible, o decidir que cónyuge emigra en función de las mayores posibilidades de trabajo que cada uno tenga. Ya no es así, de hecho las estadísticas demuestran que las mujeres se independizan más que los varones. En este padecimiento de la ausencia materna, nuevamente España se vislumbra como esa madre que abandona a su hijos, que los destierra económicamente, que los exilia de los suyos, que los margina dentro y fuera de la península. Natalia lo sufre por partida triple: lejos de su madre, Julia lejos de ella, y todas, marginadas y abandonadas por su patria.

La de Natalia, como la de su generación, es una partida forzada, no voluntaria (como la de los años 50, los, generacionalmente, abuelos de estos jóvenes). La Historia se repite. Regresa, una vez más dentro del filme, la idea del círculo como isotopía simbólica, como figura que estructura metafóricamente las circunstancias contextuales y psicológicas del individuo contemporáneo frente a su sociedad. Oleada que comenzó despacio para luego ir ganando terreno y devenir estruendo una vez afianzada la idea de que ese era el destino laboral por antonomasia ante el desmantelamiento de un sistema socioeconómico que no les posibilita suplir las necesidades básicas o primarias, en clara ruptura del individuo con su sociedad de origen. Una crisis profesional, que conecta la acaecida en el franquismo con la que se ha vivido en la democracia, en la que el desempleo se erige como el mal endémico español. De la multiplicidad de imágenes asociadas a España, Rosales resalta la que invalida al país como Madre Patria en su carácter protector y salvador. Incluso cuando espacialmente no es presencial en el relato filmico, la nación aparece por omisión, porque debido a su inoperancia en la solución de sus males, se convierte ante todo en tierra de emigrantes.<sup>166</sup>

La joven no pertenece a la emigración cualificada (a diferencia de los años 50, la actual generación española tiene que llevar su talento a otros países que no han pagado por su educación para allí poder desarrollar su capacidad profesional), sino que debido a su cuasi nula instrucción, pertenece a la no cualificada (emigración desesperada que sale al mundo sin medir las consecuencias: trabajos precarios, mal pagados, en lo más bajo

---

<sup>166</sup> Esta visión del país como tierra de emigrantes se ha asentado pese al cuantioso flujo migratorio de extranjeros a España durante los años del *boom* inmobiliario. Hecho que se olvida a la hora de recibir a los inmigrantes, percibidos por algunos sectores de la población nativa como un Otro amenazante bajo criterios simplistas y populistas, y no como un Otro necesario y generador de riqueza. Natalia se ha convertido en ese Otro, y como todos, tratará de hacerse un lugar dentro de una nación próspera.

de la escala laboral, como única posibilidad inmediata, debido tanto a la falta de preparación elemental como al desconocimiento de idiomas extranjeros, otro mal español frecuente). Alemania no abre sus brazos a todos de igual manera y la preparación previa se hace cada vez más indispensable, aunque tampoco es una carta de seguridad y éxito. Se da una bifurcación en su inserción económica. La disparidad entre el contexto económico y social encontrado es mostrada a través de la experiencia de Natalia, quien no logra penetrar y asentarse en la economía alemana. Precisamente por esa ausencia de preparación profesional, la cultura dominante (frente a la cultura de origen) genera gran incertidumbre respecto al futuro. La tierra a la que ha emigrado la joven no es territorio de esperanza inmediata, quizás ni lejana. Añádasele el *shock* cultural de dificultad de adaptación a una nueva sociedad y sus costumbres, acomodo que quizás nunca ocurra, sobre todo por la toma de decisiones finales a la que se ve abocada la protagonista. La historia de Rosales no solo desmiente las versiones más aceptadas de prosperidad inmediata o *per se*, sino que confronta algunos de los tópicos más comunes respecto al proceso de partir y especialmente al país de acogida. El cambio, a veces tan radical, impone una dinámica laboral y emocional tensa, compleja, en cuanto a ajuste al medio y desgaste de la motivación inicial y objetivos trazados. La realidad de su vida en Alemania se percibe según el cristal con el que se visiona a Natalia: 1) la de Skype en el ordenador, 2) la de la cámara del pornógrafo y 3) la del móvil. La nueva Natalia se nos muestra sólo a través de las nuevas tecnologías. Natalia comprueba que su imagen, según el tipo de espejo que la atrape, será distorsionada o precisa. La del cristal de la ventana donde observa su nuevo barrio y país no es igual a la de la lente que la filma en el video X, o a la del cristal de la pantalla de su móvil y ordenador, cual espejos a ratos miméticos, a ratos cóncavos y convexos.

### **Lo aparential o verosímil de un retrato de vida cortoplacista**

En esta visualización de Natalia como el Otro emigrante vuelve a tener un peso decisivo la tecnología. Solo mediante ella accedemos al periplo migratorio. No hay un solo plano de este acontecimiento que no pase por el filtro de los dispositivos digitales. La búsqueda de un hogar compartido, sus nuevas amistades y compañeras de piso, el estudio y aprendizaje constante del idioma (en España nunca se le muestra estudiando o motivada por alguna lectura de aprendizaje que no fuesen revistas *light* con función de pasatiempo, salvo el diccionario castellano-alemán que le regala Carlos como despedida), sus espacios de ocio, la búsqueda de trabajo, su desempeño en varios de ellos (lo que insinúa una imposibilidad de mantenerlos), sus paseos por la ciudad y los modos disímiles de acordarse de los suyos, especialmente de Julia. En suma, el decursar del tiempo y los cambios acaecidos, con sus avances y retrocesos. Todo está encerrado en dichas pantallas que fungen como pequeñas cápsulas temporales descriptivas de todo el proceso de adaptación, lucha y esfuerzo por progresar. Rosales destierra una modalidad de representación realista a la usanza para apostar por otra no solo a la manera de los nuevos tiempos, sino que posibilita penetrar en la intimidad y horadar los cimientos particulares, para desde ellos dar fe de una problemática mayor.

Como en los visionados del móvil en territorio español, en esta nueva etapa la velocidad con la que se suceden ante la retina del espectador las imágenes, hace nuevamente casi indescifrable lo almacenado en el terminal. La cuantía indiferenciada de fotografías insiste, a modo de letanía sociológica, en una época y una generación donde lo fragmentado, lo efímero y la sobrevaloración y ausencia de jerarquización de la imagen construyen un concepto de realidad, y de conocimiento, limitado y caótico. De este modo se promiscuyen o funden la cultura monocrónica y la policrónica.<sup>167</sup> Este tipo de consumo generacional no es tan inocuo ya que el universo digital interviene de forma activa en nuestros pensamientos (e incluso sobre nuestra capacidad de pensar) y comportamientos, en nuestra concepción de la filosofía de vida. El cortoplacismo que define al precariado, y que experimenta Natalia a través de estos *minijobs*<sup>168</sup> transitorios, puede llegar a estar relacionado con la incapacidad de pensar y consumir a largo plazo o por un periodo relativamente extenso de tiempo. Todo es efímero, priorizando la preponderancia del instante, la disgregación de la memoria en un sinfín de imágenes que atentan contra una percepción definida. Es propio de la mente precarizada.

Hay una urgencia en las imágenes captadas y almacenadas por Natalia y sus amigas que transitan a toda velocidad. A veces las fotografías se detienen un mero instante, otras son tomadas en ese misma fracción de tiempo, simulando incluso el obturador digital, y la mayoría son imposibles de observar racionalmente, a la velocidad real del ojo humano, por lo que el visionado del filme para descubrirlas, y comprender su valía o no dentro del amasijo visual, necesita de una iteración atenta, imposible en la irrevocabilidad temporal de la clásica y lineal exhibición icónica, y de un entorno diferente al de la sala de cine. El efecto conseguido construye un símil sobre el poder de las imágenes en la sociedad contemporánea líquida, como si exigieran ser vistas mediante pantallas digitales manejables para poder volver atrás, congelar fotos, mirarlas con detenimiento, incluso borrarlas. En esta promiscuidad visual “el mundo digitalizado no respeta la contemplación ni la reflexión”,<sup>169</sup> y Natalia, por mucho que haya madurado, sigue siendo una joven que, contaminada por su época, se asoma a la

---

<sup>167</sup> La cultura monocrónica “se caracteriza por una visión lineal del tiempo y la gran importancia que en ella se otorga a la planificación temporal y el establecimiento de horarios fijos. A este grupo pertenecen las culturas norteamericana, escandinava, anglosajona y asiática”, mientras que la cultura policrónica “se caracteriza por una visión circular del tiempo y cuyo rasgo principal es la actitud relajada ante el tiempo que se manifiesta en el hecho de perseguir más de una prioridad al mismo tiempo. Las culturas árabes, mediterránea y africana constituyen culturas policrónicas”, RODRÍGUEZ, N. y SCHNELL, B., *Diccionario de las migraciones. Del concepto a la palabra*, Madrid, Publicaciones Adeire, 2007, p. 48.

Alemania es una cultura monocrónica, mientras España es policrónica, pero acá la relación que se establece es entre espacio real y espacio virtual. Percibimos al país germano desde una representación circular, como la que anteriormente percibimos de España a través de los móviles de la joven y de su pareja. Las tecnologías han diluido esas representaciones de espacios y tiempos reales propiciando un todo indivisible que violenta nuestra percepción, consumo y legitimidad de un individuo, y de culturas en apariencia divergentes. Es una consecuencia de la globalización imperante que impone una cada vez mayor sensación de uniformidad en realidades que van perdiendo sus rasgos distintivos y diferenciadores.

<sup>168</sup> Son contratos de baja remuneración y máximo de 15 horas de trabajo semanales que se implementaron en Alemania en 2003 y sirvieron para mantener activa su economía.

<sup>169</sup> STANDING, G., *El precariado, una nueva clase social...*, op. cit., p. 43.

realidad a través de los dispositivos digitales, y la consume casi de ese único modo, precarizando no solo su situación laboral sino también su mente. La ansiedad por hacerse un selfie, enviar la mayor cantidad de fotos a su familia, o por aparecer contenta ante la cámara del ordenador mientras conversa con su madre y ex pareja, entronca con la zozobra ante la indagación de un nuevo puesto de trabajo y la posibilidad de que este culmine rápidamente.

Lo engañoso de las imágenes sirve para cuestionarnos si accedemos o no a la verdadera vida de la chica. Solo tenemos su visión de la experiencia resguardada en dichas pantallas. Se amontona, se solapan, se contradicen, y hasta se anulan bajo ese efecto calidoscópico. Incluso aquellas fotos menos manipuladas, con ángulos y rostros menos efectistas, pueden ofrecer un retrato nuevamente deformado o medianamente verosímil de la experiencia de la emigrante. Fotos tomadas en su tiempo de ocio en las que se asoman impúdicas la nostalgia y el amor por los suyos, y que explicitan sus carencias: una serie de casas de clase adinerada en las que soñaba vivir junto a Carlos y que contrastan con el piso compartido donde vive; retratos de familias anónimas; de niños con sus padres paseando en bicicleta, o un candado con el nombre de Julita que le recuerda a su hija por quien afronta esta dura lejanía y penurias existenciales y económicas (el reclamo a Carlos “¿No te enteras que tenemos una niña? ¿No te enteras que tenemos que sacarla tú y yo adelante, o qué?”, parece resonar ahora como mantra diario en su nueva cotidianidad).

Las conversaciones por Skype son el mejor ejemplo de esta veracidad comunicativa construida sobre la base de medias verdades, dejando hablar más a sus interlocutores lejanos que detallando su día a día alemán. Natalia miente a su novio y madre haciendo creer que su vida ha mejorado y que está tranquila, y así le ven y se comporta ante ellos. En estas “mentiras piadosas” punza la posibilidad de fracaso y obligación de regreso que exacerba la sensación de derrota y humillación, y por tanto ser percibido por todos como una perdedora, una *looser*. Un miedo típico del emigrante. Esta vergüenza puede actuar como freno para el regreso o para decir la verdad, haciendo que se enquiste en su situación de desamparo laboral y social, con el peligro de desarrollar alteraciones emocionales y psíquicas tales como depresión, aislamiento, introversión, fobia social, estrés aculturativo,<sup>170</sup> agresividad, posibilidad de delito (se intuye que Natalia vuelve a robar pero ahora ya no para ella; el acto egoísta y delictivo está en función de su hija, un gorrito de lana en vez de maquillaje) o, en casos extremos, de suicidio.

---

<sup>170</sup> “Tensión experimentada durante el proceso de aculturación, debido a una sobrecarga cognitiva por la confrontación con una nueva cultura, que se manifiesta en trastornos psico-somáticos y trastornos de relación social”. RODRÍGUEZ, N. y SCHNELL, B., *Diccionario de las migraciones...*, op. cit., p. 70.



Fig. 36. Su hija crece entre conversaciones de Skype. La bebé no tiene un contacto físico ni emocional con su madre biológica, sino que esta se convierte en un espejismo, en una presencia audiovisual lejana. Natalia cuida a otros niños que no son suyos pero no puede participar del crecimiento de la propia, solo a través de las redes de comunicación digital. La imagen retrata a las tres generaciones de mujeres: la madre que continua luchando sin poder salir del marasmo económico; la hija que ha emigrado para intentar construir una vida mejor, y la nieta de la que no sabremos si hay esperanzas para que su futuro sea diferente o arrastre la cadena de ser una precarizada como su madre y abuela.

Ya que no puede aún contar con el retorno, anhelo que se les hace vital a la mayoría de los emigrantes, al menos de visita, dichas conversaciones por Skype son un aliciente donde puede oírlos y verlos, hablar de cosas profundas con la madre, o con Carlos de las mismas nimiedades que antes, como si el tiempo no hubiese pasado, como si nada hubiese cambiado, como si aún pudiesen estar juntos abrazados en el parque o conversando con los amigos del barrio. El regreso o la posibilidad de traer consigo a Julia, como le expresa a German antes de partir, es su motor impulsor, su finalidad última, le hace más llevadero el vivir en una patria diferente a la suya, por lo que la nostalgia y la memoria actúan como válvulas de escape. Las fotos comiendo jamón, o la de la lluvia cayendo, dan fe de esa melancolía y esas esperanzas. Natalia no está aislada, comparte piso, trabajo y diversión con su nuevo grupo. De alguna manera repite el accionar que tenía antaño de porros, bebida, diversión nocturna ocasional, jugarretas propias de la edad, lo que ahora estudia idioma para tener la oportunidad de acceder a un mejor empleo mientras trabaja en lo que consigue. Es indispensable tener en cuenta que en el emigrante la soledad y la añoranza pueden llegar a mezclarse con la tristeza, la desmotivación, la desilusión, y hasta ciertas ideas negativas (percepción de inutilidad laboral y vital), que en ocasiones extremas derivan en ideas destructivas (la culpa la tiene el país o la sociedad de acogida) o autodestructivas (acabar con la situación que no lleva a ninguna parte). Igualmente, esta melancolía es capaz de detonar sentimientos encontrados respecto a su cultura de origen: o un resentimiento contra el país de procedencia, culpabilizándolo al forzarle a tomar su decisión, o una idealización del mismo, con el riesgo de edulcorar o falsear los perfiles de la realidad que se ha dejado detrás.



Fig. 37. Madrid y Hamburgo, la misma mirada perdida al exterior en busca de un sentido a su existencia, que le posibilita a Rosales emplear nuevamente el fuera de campo. Como si fuese la protagonista de un cuadro de Vermeer, Natalia se aproxima a la ventana como elemento iterativo que la caracteriza. Pero la luz no le trae delectaciones, sino que el borde entre el dentro-fuera se construye para la chica como la misma jaula sin oportunidades.

El precariado sufre de estrés. ¿Por qué deberíamos ser felices? ¿Por qué no lo somos?, [se pregunta Standing]. La respuesta más sana debería ser que no es el empleo lo que nos hace felices y que deberíamos tratarlo como meramente instrumental, para obtener unos ingresos que nos permitan vivir. Nuestra felicidad proviene principalmente del trabajo, el ocio y los juegos que realizamos fuera del trabajo pagado y de la seguridad en los ingresos que obtenemos de un empleo, pero no del propio empleo.<sup>171</sup>

Sin embargo, esta actitud hedonista es también una construcción falaz del Sistema, quien a modo de falso terapeuta construye un juego o un tiempo de diversión externo al valor y disfrute del empleo. Las fotos que atrapan sus momentos como trabajadora exhiben un placer tácito, el de trabajar al fin, el de poder ayudar a su familia con alguna ayuda monetaria, el de no sentirse inutilizada o infravalorada, pese a que dichos empleos distan mucho de las formas de seguridad relacionadas con un trabajo digno, estable, en consonancia con el individuo y sus necesidades.

A diferencia de su situación laboral en España, en Alemania Natalia encuentra trabajo, ya no es una desempleada pero continúa en su condición de precarizada. La

---

<sup>171</sup> STANDING, G., *El precariado, una nueva clase social...*, op. cit., p. 225.



sucesión de fotos parece implicar una constante inestabilidad laboral, por lo que afloran tanto la limitación de oportunidades como sus posibles sensaciones negativas respecto a su capacidad como trabajadora y sujeto autónomo competente, visible en algunos de sus primeros planos fotográficos. Desciframos tres empleos: en un mercado, en un bar de tapas españolas, *Altamira tapas*, como camarera, y como *au pair*, cuidando a dos niños. La variabilidad que no la flexibilidad laboral, atenta contra un ritmo y un tipo de profesión que asegure los ingresos y modere los riesgos, otorgando estabilidad monetaria y psicológica. A ello súmesele el tiempo que emplea para prepararse y encontrar alguna propuesta de tarea a desempeñar. Lo que Standing denomina “trabajo sin valor de cambio” o “trabajo para tener trabajo”.<sup>172</sup> Dígase una forma de trabajo que los precarizados realizan en mayor medida que los demás es el que atañe a la competencia en el mercado laboral. Quien se mantiene mediante empleos eventuales [como es el caso de Natalia] debe dedicar mucho tiempo a buscarlos y a tratar con la burocracia estatal, o cada vez más con sus sustitutos comerciales privados.” De este modo las capacidades reales quedan solo expuestas en el caso de conseguir dicho empleo mientras la movilidad laboral queda invisibilizada (hacer colas, trasladarse constantemente dejando *currículums*, pegando carteles llenando impresos, acudiendo a entrevistas, estudiando idiomas, etc.) y se convierte en rasgo característico habitual de vida. A ello súmesele el “trabajo de aseguramiento”<sup>173</sup> que aumentará la inseguridad social, económica y profesional: en caso de que ya poseas un empleo, para no perderlo haces lo indecible para ello, desde horas extras hasta otro tipo de transacciones o canjes. Junto a ello, los *minijobs* a los que ha podido acceder la joven no cotizan en el seguro de desempleo alemán, por lo que allí tampoco tendrá derecho al paro ni a cobrar una futura posible prestación por desempleo.

La desasosegante crisis está presente igualmente en todas estas visualizaciones pues en ellas, de modo soterrado, afloran las características sensaciones de un sujeto escindido, territorial y emocionalmente. Punzan el desarraigo emocional y físico, el conflicto de adaptación a los nuevos usos y costumbres, y la barrera idiomática, lo que provocan una gran dificultad relacional (consolidando la tendencia a juntarse con emigrantes del mismo país, o el mismo idioma, propiciando *ghettos* culturales, más preocupantes que los urbanísticos, pues pueden derivar en nuevas barreras para una integración exitosa en el país de acogida).

### **Penélope y el crecimiento mediante el infortunio**

*Hermosa juventud* se consume como viaje, físico y espiritual. Un recorrido desestabilizador, de aprendizaje doloroso. Es un periplo de crecimiento temporal y sobre todo psicológico, lo que lo enmarca dentro del relato de *coming of age*,<sup>174</sup> desde el

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>174</sup> Este género cinematográfico, o subgénero para algunos más puristas, se centra en el viaje interno, casi siempre de la adolescencia a la adultez, que recorre una persona en busca de su identidad y crecimiento personal. Por ello los Estados de Ser predominan sobre los Estados de Hacer, preponderando

ajuste y reescritura que porta el cine de autor. Como la novela de iniciación de la que parte el propio género, la película acoge, sin hacerlo estrictamente, los tres periodos evolutivos de aprendizaje de la protagonista: las enseñanzas de juventud, los años de peregrinación y, a modo de cierre, el periodo del perfeccionamiento, en un recorrido plagado de contratiempos, como todo trayecto hacia la madurez. El filme, analizado desde este prisma genérico, adquiere una nueva estructura, que se asienta en dicho tránsito y lo que Natalia logra y pierde en él.<sup>175</sup> La indagación en su capacidad de madre y la búsqueda de una salida ante una época colmada de carencias, frustraciones y recortes, junto a las permutaciones de sentimiento y respuestas ante el cambio, conllevan a la protagonista a intentar hacer las paces con ella misma y su realidad; aunque quizás no lo logre nunca del todo. Baste el plano final de Natalia para percatarnos de que no parece esa sensación de no pertenencia, de búsqueda infructuosa de un asentamiento adecuado a este nuevo espacio. En sus meses de peregrinación (marcados por el paso del tiempo sin oportunidad alguna de inserción laboral y especialmente por su maternidad, sin ningún cambio como proyecto de familia), termina de perder toda ingenuidad y cuando intenta atrapar aquello que le era lo más cercano posible a su idea de felicidad, queda trunca la acción (los trabajos en Alemania son temporales e insuficientes por lo que la idea de prosperidad se torna falaz). El periodo de perfeccionamiento responde, en su caso, a su proyección hacia la adultez a través del dolor y de una toma de decisiones difíciles: el porno, como vehículo de obtención de dinero, es ahora una decisión tomada desde el cálculo racional de sus auténticas posibilidades laborales a la hora de ganar un salario suficiente para sus propósitos.

Sí que hay algo de *coming of age* y de novela de crecimiento (...) Lo que me resulta muy atractivo del personaje de Natalia es que asume todo. En cambio creo que Carlos ni las toma ni las asume, solo se deja llevar. Natalia no es un personaje que siempre acierta, (...) tiene esa parte heroica de asumir y de decidir, y, a la vez, de víctima de que no acierta siempre y le pasan cosas como consecuencias de esos desaciertos. Y sí creo que ella madura. (...) Carlos con la niña no tiene ningún tipo

---

disquisiciones filosóficas, emociones, cambios de pensamientos, y observaciones. El *coming of age* se relaciona directamente con su antecesor literario el *Bildungsroman* o *novela de iniciación*. Pero no debemos confundir *coming of age* con el típico y anodino “cine adolescente” y menos en estas reinterpretaciones personales del género, dentro del cine de autor.

<sup>175</sup> Es interesante apuntar que este mismo sistema se cumple para Adèle, la protagonista de *La vida de Adèle* (*La Vie d' Adèle, chapitres 1&2*, Abdellatif Kechiche, 2013). Construcción de personaje y actuación que dejó una profunda huella en Jaime Rosales, y creemos que sirvió de punto de inspiración en el tratamiento y trabajo actoral con Ingrid García Johnson. Por lo que aunque este estudio de referentes y puntos de contacto discursivos con otras poéticas autorales excede la intencionalidad de esta investigación (donde cabrían Bresson, Ozu, los hermanos Dardenne, Loach y Kechiche), se hace necesario apuntarlo pues Natalia y Adèle comparten modelos de interpretación y viaje existencial, un periplo de aprendizaje y crecimiento. “Un acontecimiento extraordinario, la interpretación de Adèle Exarchopoulos en *La vida de Adèle* (...)” ROSALES, J., *El lápiz y la cámara...*, *op. cit.*, p. 33.

“Desde el punto de vista estético mis referentes han sido una mezcla de los hermanos Dardenne, Ken Loach y Abdellatif Kechiche.” IGLESIAS, E., “Jaime Rosales: ‘Con la precariedad el dinero se convierte...’”, *op. cit.*

“En un primer momento, mi reacción inicial es también no caer dentro de los Dardenne o de Ken Loach, en ese cine; sin embargo, es como un efecto curioso, porque no es tanto que esas películas me gustaran y que lo adopto por gusto, sino que incluso intentándome alejar de ese estilo, la propia temática no me deja elección”. VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales...*, *op. cit.*, p. 26.

de responsabilidad, es como si fuera una amiguita, una hermanita, un jugueteo (...), en cambio Natalia asume todo, está involucrada en las circunstancias difíciles.<sup>176</sup>

Lo desalentador es que la película no propone, ni siquiera insinúa, un cierre temporal a esta situación de dependencia y despego maternal. La crudeza reside en que, aunque narrada en presente, ninguna de las elipsis temporales con las que juega de manera constante dan fe de hasta cuándo podrá estar Natalia separada de los suyos, armando una familia solo visible a través de Skype y otras redes de comunicación. Rosales la deja mutilada como madre, como esposa, como amante, como hija, como pieza esencial en la conformación de un hogar. El desbordamiento, la depresión, la pérdida de control, la resignación, la fractura emotiva, reverberan en esa nueva modalidad de familia disfuncional en la que la crisis merodea como una presencia hosca inacabable. Y aparejado a todo ello la nostalgia y la soledad. Esa soledad como *leitmotiv* en el director que la adosa a todos sus protagonistas anteriores y que en el caso de esta joven se convierte en desamparo o, como diría González de Cardedal, en soledad.<sup>177</sup>

El viaje interno y externo de Natalia forman parte de este tránsito. Comienza en un estado de desmejoramiento hacia otro de crisis, y por el camino se da un crecimiento hacia la madurez. Hay una transformación, se vuelve más sabia en el sentido de aprender a tramitar mejor con sus reales posibilidades en un mundo adverso. Sin ofrecer argumentos ni respuestas tranquilizadoras el citado plano final la deja sola, la abandona a su suerte como mismo hace España [primer fotograma de la Fig. 39]. Con una existencia de levedad impensable, esta hermosa mujer queda desamparada ante la lente con la resignación de que es este un camino, al menos suyo. Cual Ulises, todo emigrante desea regresar a su Ítaca. Cual Penélope, toda mujer aguarda pacientemente un regreso que no necesariamente sucederá. Mientras tanto, frente a una fría cámara, en un gélido invierno alemán, Natalia se desnuda para dar de comer a Julia, a quien espera y desea traer, tal vez algún día.

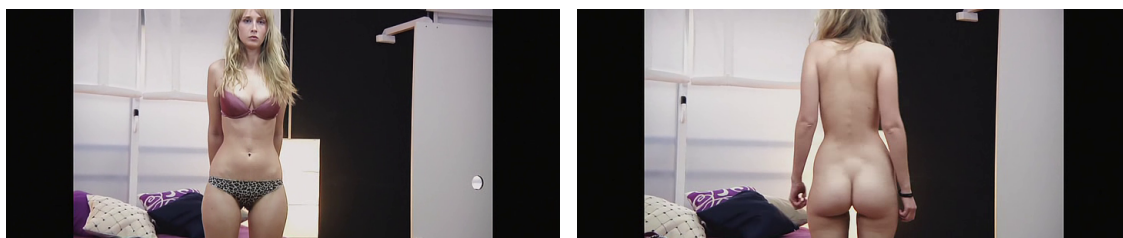


Fig. 38. La desnudez acá funge de dos modos: no es solo la desnudez del cuerpo pornógrafo, sino también la desnudez de su verdadera identidad, su pobreza real y la de ciertos valores.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>177</sup> GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., "Soledumbre, soledad, soledad", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 17, 1990, pp. 79-104.

## 5.6. Sin plumas. La endeble fortaleza de lo hermoso y lozano

La esperanza es esa cosa con plumas  
(...)

La he escuchado en la tierra más fría  
y en el mar más extraño;  
mas nunca en la inclemencia  
de mí ha pedido una sola migaja.

(Emily Dickinson, *Hope is the Thing with Feathers*)



Fig. 39. Fotograma final que enuncia el título filmico, cuya aparición tras la última imagen de Natalia, resalta todo el peso de la ironía doliente que se ha desarrollado a lo largo del metraje.

No creo en el optimismo, creo en la esperanza (...) Para mí hay una clara diferencia entre el optimismo y la esperanza. Quienes estaban en los campos de concentración tenían esperanza, pero no eran optimistas. La esperanza es la savia del progreso, y el peor enemigo de la esperanza es el optimismo. Porque la esperanza te hace hacer cosas sin confiarte y el optimismo es lo opuesto: te hace hacer nada pensando en la bondad.<sup>178</sup>

<sup>178</sup> PIÑA, M. C., “Jaime Rosales: ‘No creo en el optimismo, creo en la esperanza’”, *RFI, Radio Francia Internacional*, (París, 27-V-2014):

El filme es vagamente esperanzador al sugerir la posibilidad de la búsqueda individual de una solución, como hace la protagonista, pero no a nivel generacional, pues da también a entender que una parte del segmento de la juventud precarizada no es capaz de resolver su situación histórica, inhábiles de organizarse colectivamente más allá de alguna indignación circunstancial, por su falta de educación ideológica y por su apatía social. Mientras se adaptan a sus circunstancias y se refugian en algún tipo de escapismo, sólo los que son capaces de romper con esa burbuja de confort tienen la capacidad de tomar decisiones que pueden cambiar su vida, con suerte a mejor. En *Hermosa juventud* está representada esa juventud proletaria de manera no paternalista ni indulgente. Rosales no es permisivo con ellos, no trata de redimirles ni justificarles. Algo vital en el filme es que la culpa de esta situación no está sólo en el Sistema. Son estos jóvenes los que deben hacer algo con respecto a su tiempo de crisis y es decisión de cada cual asumir o no este esfuerzo.

En este sentido, y después de una propuesta a color, contrasta con fuerza el fotograma que opera como cierre conclusivo del metraje, potenciando el título filmico. Surge tras un último plano mostrando a Natalia en la encrucijada incierta de su vida futura, plena de belleza física y, quizás también, de determinación para salir adelante pagando el precio necesario. Cual golpe final, el título de crédito aparece en blanco y negro. Una economía de recursos no solo cromática, sino estilística, que apela a letras rectas, minimalistas, sin posibles alardes lingüísticos o visuales. La carencia sonora pasa igualmente por la presencia impositiva del silencio. La soledad, el silencio, la dureza, quedan concentrados en la simplicidad y contundencia de dicha imagen final. Los jóvenes atrapados en la lente rosalesca —como metáfora y extensión de los precarizados de la hasta ahora última crisis española—, quedan excluidos de la nómina de la felicidad, de los buenos presagios para el presente y el futuro inmediato —incluso a largo plazo—, de lo hermoso, hasta del propio concepto de juventud análogo a ingenuidad, despreocupación, oportunidades, disfrute del presentismo. Un término como el de hermosa juventud es inversamente proporcional al de joven precarizado. Por ello, dentro de la multiplicidad de capas sociológicas que devela el largometraje, en este cierre es donde más se corporeiza la ironía doliente del título filmico, cual revestimiento o barniz que opaca e ironiza la idea matriz. Principio y final de una punzante y realista mirada sobre qué es ser joven en la España de hoy. “El mundo sigue impasible a los problemas de una pareja joven del extrarradio madrileño. Silencio.”<sup>179</sup> Y corten.

---

<http://es.rfi.fr/cultura/20140521-jaime-rosales-no-creo-en-el-optimismo-creo-en-la-esperanza>, (fecha de consulta: 19-III-2018).

<sup>179</sup> ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guion técnico de Hermosa juventud...*, op. cit., p. 28.



## CONCLUSIONES

---



Nunca perdí las esperanzas de que un día  
te convirtieras en esa reina que naciste para ser.  
Me doy cuenta ahora que ese día nunca llegará.

(Rey de Corazones, *Alicia a través del espejo*)





*No hay tanto pan* es mucho más que una de las canciones que componen la banda sonora del filme *Cerca de tu casa*. Ha trascendido los muros de la representación cinematográfica para alzarse como un canto profundo de denuncia sobre las consecuencias de la crisis más importante de este siglo que ha afectado a España. La frase *No hay tanto pan* podría ser incluso la explicación popular, y poética, de la crisis, tomando la carencia como ausencia y al mismo tiempo reclamo. Desde este reivindicativo *slogan*, abrimos y cerramos un círculo que intenta mapear, desde el cine español, el compromiso con una época disruptiva que se debate entre la esperanza y el fracaso, la Razón y la Irracionalidad.

Cartografiar las nuevas propuestas cinematográficas surgidas en España en los últimos años, en función de cómo estas dan fe o no de su momento actual, comporta varias distinciones y al mismo tiempo promiscuidades, no todas puramente filmicas. La visualización de una realidad vinculada a un proceso de cambio impone la reescritura de viejos paradigmas y la aparición de novedosas líneas discursivas y visuales, ancladas al aquí y ahora. El encuentro entre ambos desplazamientos da lugar al cine español de la crisis. Esa entidad conocida como la crisis establece unas coordenadas diferentes: marca un atlas audiovisual que emerge casi siempre desde la sombra; inculca en los filmes la complejidad social imperante y el compromiso con las urgencias sociopolíticas y económicas del presente más inmediato, y lanza a los realizadores, con mayor o menor radicalidad, a exploraciones narrativas, para así ocupar un lugar en la historia contemporánea del cine español desde la parcela menos confortable.

España conoció el significado último del concepto de economía global, de una forma muy dura, con el impacto de la reciente crisis iniciada en 2007, todavía inconclusa. El desarrollo exacerbado, fuera de todo control estatal, de un capitalismo especulativo, similar a la euforia bursátil del *Crash* del 29, provocó una debacle con epicentro en los Estados Unidos y temblores a gran escala en muchos países. El Estado español fue uno de los que más sufrió, porque a este terremoto financiero se unieron sus propias deficiencias estructurales. La suma de la entrada al mercado europeo de crédito y la decisión política de liberar el suelo desataron una brutal especulación inmobiliaria que conllevó una falsa sensación donde se asentó la creencia fantasiosa de que la prosperidad general sería inacabable e iría siempre en aumento. A la manera de los felices años veinte en Norteamérica, el país vivió sus felices años noventa, sin querer darse cuenta de la fragilidad de los cimientos ni escuchar a quienes avisaban de que ese estado de las cosas no podía ser más que temporal y concluiría con un frenazo brutal que afectaría, de forma muy negativa, a la vida de muchos sujetos, como explica el economista antisistema de *Concursante*.

Esta euforia general ignoró también que el ficticio desarrollo económico del momento se estaba edificando sobre una corrupción feroz y generalizada, en los ámbitos políticos y empresariales, que estaba minando todo comportamiento ético y todo criterio

racional a la hora de tomar decisiones políticas y económicas para frenar el irracional crecimiento e intentar paliar en la mayor medida de lo posible las inevitables consecuencias negativas del previsible fin de ciclo. El estrépito del hundimiento del edificio especulativo sacó a la luz, de forma descarnada, la podredumbre íntima de los pilares que sostenían todo el artificio del parque temático en que se había convertido el país tras el lema “España va bien”. El paisaje después de la debacle fue una nación descoyuntada con una población paralizada, incapaz de reaccionar. Es el miedo de Rocío en *Techo y comida* o de Sonia en *Cerca de tu casa*. En este panorama de edificios abandonados, y solares yermos, deambula un conjunto de seres que se topó con el fin del sueño, sintiéndose injustamente condenados y castigados, así como desarbolados, inermes e impotentes para desarrollar algún tipo de estrategia o respuesta ante la desdicha, como los protagonistas de *Cinco metros cuadrados*.

El nocivo impacto económico conllevó otro emocional y psicológico. La sensación general de derrota, de regreso a la realidad desalentadora de un país incapaz de sustentar sus lógicos deseos y sueños de prosperidad, supuso una caída en un estado de desánimo y desmotivación que implicó todo tipo de secuelas mentales. La decepción y la desesperanza crearon un caldo de cultivo donde prosperaron las alteraciones psíquicas: angustia, depresión, agresividad, autodestrucción, etc. Algunas de ellas se reflejaron de manera metafórica, como en *Magical Girl*.

Estimamos que permanece una sensación de derrota ante un desastre que se acepta como natural. Un accidente tras el cual se regresaría a la casilla de origen. Pero paulatinamente se percibe que esta es una situación de largo alcance en la cual el capitalismo neoliberal está perfilando sus nuevas estrategias de dominación y avance. Por lo que podemos expresar que la crisis es la nueva normalidad. La comparación entre los parámetros del nivel de vida, los derechos sociales, las condiciones laborales, las expectativas, etc. anteriores a 2007 y los actuales demuestra la aceptación general de las secuelas del naufragio como parte de nuestras nuevas vidas. De este modo, creemos que no cabe hablar de poscrisis. Vivimos alojados en la falla del sistema intentado, con mayor o menor éxito, reordenar nuestras vidas de acuerdo a las nuevas reglas de juego. En esta reorganización participan toda clase de actitudes: la apatía, dejando que las cosas ocurran, como le sucede a los jóvenes de *Terrados* o *Los ilusos*; la iniciativa individual de cambio, como la protagonista de *Los fenómenos*; la búsqueda vengativa de algún tipo de reparación, como la pareja de justicieros en *Justi&Cia*; la huida egoísta, como los atracadores de *El mundo es nuestro*, o el llamamiento a la acción colectiva como única forma posible de recuperar las conquistas sociales perdidas, como defiende *Cerca de tu casa* frente a los desahucios. Parte de la ciudadanía ha respondido en positivo, generando todo tipo de experiencias, de mayor o menor alcance (Podemos, Mareas, etc.), de duración incierta (PAH, movimientos estudiantiles contra leyes educativas, etc.), muchas ligadas a barrios (Asociaciones de Vecinos). Propician pequeños cambios que afectan a la vida de muchos individuos y que en su actividad y unión, a la manera del *puzzle* de *Magical Girl*, pueden favorecer un nuevo estado de

cosas más beneficioso para el conjunto del país. Son intentos significativos de reparar una crisis moral que precipitó una pérdida de valores y una resignación, cimentada por el miedo, ante la cual se dieron comportamientos cínicos y mezquinos en pos de la búsqueda de una solución particular, como algunos de los ciudadanos enjaulados en el microcosmos retratado con acidez en *El mundo es nuestro*.

En esta coyuntura, la crítica social como misión ética e ideológica inherente al hecho artístico es consustancial al ámbito creativo. El ejercicio del criterio consecuente por parte de los cineastas vendría a constituir no solo la baza sino la consecuencia de un posicionamiento personal, comprometido y consciente, interesado en el cuestionamiento de los mecanismos de funcionamiento y organización de la sociedad, que en este caso le sirven de motivación y desde donde se gesta la obra. Frente a los defensores de la despolitización del arte suscribimos la necesidad del cine de posicionarse, de manera consciente y transversal, ante los acontecimientos del contexto en que se genera su relato. Para ello, de una forma u otra, debe describir el marco específico de relaciones sociales, entre los individuos y entre los diferentes colectivos, emergentes o históricos, que precisan de un espacio de representación y de una actitud provocadora, generadora de respuestas, que visibilice sus aspiraciones, expectativas, intereses, objetivos y urgencias existenciales.

En el contexto artístico y mediático español contemporáneo, condicionado en buena medida por la generalizada emisión constante y descontrolada de relatos audiovisuales de naturaleza diversa, el cine de autor, cuestionado y minusvalorado en medio del marasmo de productos comunicativos gestados a diario, se erige como una propuesta de resistencia cívica, asumida con la intencionalidad manifiesta de convertirse en una alternativa más honesta y personalizada. Este cine, al apostar por la crítica en todas sus formas (ya sea política, social, o económica), la respalda como postura consecuente a la hora de enmarcar no solo los comportamientos éticos, no negociables durante las etapas de crisis sistémica, sino también las propuestas de solución a los problemas referidos.

Tras el análisis de las diversas maneras en que los directores, como Carlos Vermut, Jaime Rosales, Fernando León de Aranoa, Juan Miguel del Castillo o Eduard Cortés, se han acercado desde la lente al estudio sobre las relaciones entre el cine y la Historia, como mismo desde la palabra historiadores como Marc Ferro, Robert Rosenstone o Enrique Monterde y Ángel Luis Hueso, aseguramos que todo tipo de cine es histórico en algún modo y sentido. En consecuencia, el cine español que narra la crisis aporta una valiosa información plausible sobre el entorno en que se inspira y representa, tributando a una configuración mucho más compleja de la Historia —en este caso de la contemporánea y con mayor especificidad del tiempo presente—. A su vez, podemos aseverar que el cine de ficción es un documento histórico donde poder decodificar la sociedad mediante representaciones explícitas, o soterradas, de los procesos socioeconómicos y políticos de la cultura nacional, como nos demuestra

*Hermosa juventud* y *Magical Girl*. Precisamente el encabalgamiento que se produce en este cine entre realidad y ficción, más allá de ser un proceso de documentación, enriquece también la verificación entre rigor histórico y transcripción subjetiva de dichos acontecimientos. Por tanto, si la Historia posee un abanico plural de percepciones y representaciones, así de expansiva y diversa serán las narrativas de la crisis que edifique la filmografía nacional. Especialmente aquella que ha optado por imponer un criterio comprometido con su entorno disfuncional desde el tema, pero también desde el propio lenguaje del cine, como es el caso de nuestros dos autores estudiados y sus respectivas propuestas, donde tan importante es discursar sobre el desempleo o la crisis de la educación, como delinear la estructura compositiva visual que plasma dichas dislocaciones individuales y colectivas.

A su vez este cine puede fungir como agente de la Historia. No solo sustentar un discurso sociológico, sino poseer la capacidad de despertar la conciencia ideológica en los receptores en aras de un cambio, más allá del espacio cinematográfico, que contribuya a una concientización crítica y a una lucha que ayude a revertir determinadas visiones de la realidad imperante, en la que nuestros dos materiales de estudio son representativos. Realizados por dos autores-directores que comparten la necesidad de traslucir mediante sus obras una realidad bajo las costuras de lo existente y lo subjetivo, ambos coinciden en una narrativa lógica que rompe a ratos la convención realista en aras de proponer una nueva visión de un contexto agresivo, explícito, con ciertas verdades inamovibles, pero igualmente lleno de interrogantes. Por ello, ambos apelan a dotarle al relato de la crisis un carácter emotivo. El *celuloidista* Rosales y el inquietante Vermut demuestran mediante estos trabajos la tesis de que la autoría fílmica es vinculante a un cine comprometido con su época desde sus aristas más áridas y urgentes de visualizar.

En este sentido percibimos que en los años más duros de la depresión, la creación de documentos que iluminaran el repentino apagón, y diluyeran la incertidumbre, ha sido en general menor de lo que exigían las urgencias de dicho momento. De hecho, la mayoría de las obras significativas que hemos analizado, porque reflejan los diversos aspectos tóxicos de la crisis y sus impactos, son producciones de 2013 en adelante, cuando su aparición hubiera sido más necesaria con anterioridad, en paralelo al desarrollo sincrónico en la calle de los problemas y conflictos reflejados, por la posibilidad de causar una mayor inquietud y toma de reflexión en el público. Es el caso de títulos como *Hermosa juventud*, *Techo y comida* y *Cerca de tu casa*. Está por verse si habrá una película de ficción española que sea la paradigmática de la crisis en su conjunto. Apostamos por *Hermosa juventud* en cuanto compendio de una situación congelada, una fotografía que muestra el aquí y ahora de unas víctimas, y sus inciertas posibilidades de redención y avance vital.

La producción que de alguna manera ha tenido a la crisis como sujeto histórico o ha pivotado alrededor de ella en sus poliédricos aspectos, se ha acercado a la misma

desde tres posturas, no siempre necesariamente nítidas: 1) como protagonista central, un ente que afecta y condiciona el accionar de los personajes, sus motivaciones y respuestas, 2) como correlato, en un plano secundario que acompaña en todo momento a los protagonistas y sus circunstancias dentro de un particular rasgo o consecuencia del hundimiento financiero y 3) como telón de fondo, simple escenario que engloba de forma distante a unos individuos y avatares no necesariamente coartados del todo por la crisis como tal aunque de alguna manera afectados por ella.

La juventud, como grupo generacional, se ha convertido en estas narraciones cinematográficas de la crisis en un protagonista recurrente, ligando su presencia a temáticas de representación cada vez mayor en las pantallas como reflejo de los tiempos que vivimos: vivienda, desahucio, desempleo, emigración, etc. Muchas de las películas de la antología crítica que hemos conformado han demostrado la relación de tales factores socioeconómicos con este grupo social (*Techo y comida*, *Perdiendo el Norte*, *Hermosa juventud*, *Cinco metros cuadrados*). El joven de esta época es un individuo golpeado, perplejo, decepcionado, incómodo, desorientado, indignado. Pero su desazón e ira permanecerán mayormente en el terreno doméstico y, especialmente, en el de los amigos, el colchón que amortigua sus deseos de resarcimiento. Confuso y alterado se refugiará en la apatía y el descreimiento, a la espera de un cambio de ciclo incierto que quizás, de producirse, sea tardío para su reincorporación a una normalidad truncada con el estallido de la burbuja inmobiliaria. A esta ausencia de posturas de lucha activista en general, se vincula la creencia en la emigración como solución individual ante la decepción de un padre-Estado, y un país, incapaz de proveer a sus ciudadanos de herramientas válidas de emancipación. La subsiguiente pérdida de fe en la educación conlleva el aterrizaje en un precariado laboral, e intelectual, que tampoco revela ser una estrategia útil para lograr salir del lodazal vital en que se sienten atrapados. Prisioneros de este doble abrazo, quedan congelados como una generación cuya existencia permanece enredada alrededor del concepto *low*: *low jobs*, *low salaries*, *low expectations*, *low lifes*. Este estado de cosas, y su desasosiego, es reflejado en títulos como *Hermosa juventud*.

En cuanto a géneros ha primado el drama. Sin embargo, las comedias no han sido siempre necesariamente acomodaticias o maquilladoras de los problemas reales en que se basaban y retrataban. En muchos casos, su crítica, aunque amable, no dejaba de punzar en temas que preocupan e incomodan al espectador medio. Así, por ejemplo, es curioso y significativo, que la que quizás vaya a ser considerada como la película de la emigración de este periodo sea *Perdiendo el norte*. Una comedia con deriva romántica pero con un final menos compensatorio que su modelo lejano, *¡Vente a Alemania, Pepe!* —probablemente el título sobre la emigración durante el franquismo— pues donde en esta se asienta la añoranza y el regreso a España, por encima de todo y a pesar de todo, en aquella se impone el pragmatismo y la aceptación del nuevo entorno como territorio propicio de un posible desarrollo profesional.

Dentro de la necesidad de enunciar la realidad social que se vive, formando parte del cúmulo de propuestas cinematográficas que la visualizan, a modo de antología crítica de títulos o repertorio no canónico, destacan dos producciones que posibilitan una mirada más plural y al mismo tiempo menos expuesta de la crisis: *Magical Girl* y *Hermosa juventud*. Tras una inmersión a profundidad en cada texto audiovisual a partir de un análisis filmico que absorbe y reelabora, cual *puzzle* vermutiano, diferentes estrategias analíticas, bebiendo de otras disciplinas del conocimiento afines en aras de una mayor precisión y alcance del fenómeno socioeconómico y político estudiado, creemos que ambas películas se erigen en muestrario representativo y fungen como compendio temático de varias de las principales causas y consecuencias de la debacle económica nacional de este siglo. Ambas elaboran una mirada lo más inclusiva posible sin perder de vista los elementos cruciales: el desempleo, la precariedad laboral, la pérdida de fe en el futuro, el cortoplacismo, la depresión, la angustia ante la búsqueda de una salida laboral imposible de resolver, la incapacidad de reinventarse sin dañar parte de la moral y los sentimientos, la dislocación psíquica y social, la presentación de un futuro perturbador y desesperanzado como el propio presente, etc. Desde su posicionamiento autoral y su propuesta discursiva, creemos que logran dicho mapeo desde dos vías: 1) la más clásica y evidente, dígame la temática, y 2) desde el lenguaje filmico, la menos explorada por los restantes documentos cinematográficos.

Se ha departido sobre *Hermosa juventud* y *Magical Girl* como fenómenos distantes que solo comulgaban a partir de su valía dentro de un panorama cinematográfico homogéneo. Elegirlos, desmontarlos y que coexistan bajo el denominador común de la crisis era un terreno virgen. Al hacerlo, operan como documentos históricos del momento actual, capaces de visualizar y generar reflexiones sobre su tiempo, testimoniándolo desde la aridez que los signa, ya sea para buscar puntos en común o para afianzar las divergencias expresivas a la hora de construir un relato de la recesión. Ambos se erigen en ejemplos representativos en el mapeo del crítico contexto nacional. Apropiándonos en parte de la dialéctica marxista, creemos que estos dos filmes operan como tesis, antítesis y síntesis del proceso que nos ocupa. Dando cuenta de una realidad conflictiva que merece una reflexión eficaz, pero también novedosa, para que no solo funja como texto explicativo de la misma, sino igualmente como agente social e histórico de meditación o generador de un posible cambio en quien lo consume. En principio son títulos contrapuestos, aunque no incompatibles, pero una vez analizados han resultado complementarios. Y de su diálogo surge también una visión conjunta, asentada bajo el trasfondo ideológico de la debacle financiera española.

Hemos de señalar que estos filmes develan dos perspectivas diferentes de narrar la crisis. *Magical Girl* obra desde la simbólico-poética. *Hermosa juventud* se asienta en la estética realista. La primera apuesta por la interpretación del suceso desde el paraje de lo psicológico, mientras que la segunda explota la configuración socioeconómica. De este modo, se crean pares duales que divergen: simbolismo versus realismo; proceso

psicológico versus proceso socio-económico; lo soterrado versus lo explícito. Ambos se conciben como un gran viaje exploratorio: uno desde la inmersión hacia las profundidades de la mente, el otro como una ascensión y anclaje hacia lo terrenal. La más usual es la que exhibe la propuesta de Jaime Rosales, que ha sido catalogada por buena parte de la crítica nacional como la probable película de la crisis. Pero hemos comprobado que a la par, desde costuras más introspectivas, también se puede y se hace necesario dialogar sobre un aquí y ahora que no solo ha traído consigo el descalabro del capital, sino también la exacerbación de una disfunción psíquica que acarrea un mal mayor, la desarticulación del individuo frente a la situación de malestar social. Así lo demuestra la propuesta de Carlos Vermut.

Dentro de las tres tipologías en función del peso de la crisis dentro del relato ficcional, *Magical Girl*, solo en apariencia, se asienta en la modalidad de correlato. Incluso en una primera ojeada al mismo, pareciese, en su ingenioso y constante modo de develar solo la corteza, jugando en todo momento con el receptor, que la recesión es comodín narrativo, o como le hemos denominado, mero telón de fondo. El tema del desempleo, la precariedad, la búsqueda infructuosa de trabajo, las estrategias de supervivencia ante el infortunio, parecen diluirse o servir de pretexto. Sin embargo, creemos que el largometraje es troncal en su grafía de la misma. Amalgamando estas discontinuidades financieras, sobresale la preeminencia de una disfunción psíquica, que interrelaciona lo particular con lo colectivo, lo físico con lo mental. Por tanto, *Magical Girl* construye una nueva representación de la crisis, la que se centra en los efectos menos visibles. Y de este modo, aquello que parecía ser punto de partida, se convierte en tema central. Para ello no se conforma con el tratamiento realista de estos, dígame la depresión ante la falta de hogar y comida (*Techo y comida*), el desamparo del ser ante el desahucio (*Cerca de tu casa*) o, una situación aún más crítica, el suicidio ante la presión y autoexigencia profesional por temor a la pérdida del empleo (*Iceberg*). La fragilidad del individuo que explora el filme se trabaja desde dos modalidades. La más reconocible se da mediante el uso de conflictos cotidianos, pues Luis, uno de sus protagonistas, siente ese mismo desespero y pérdida de autoestima ante su nulidad laboral —como profesor de Literatura, como posible empleado de bar u otras opciones menos similares a su profesión— y la incapacidad de obtención de dinero para cumplir el deseo de su hija moribunda. Pero esta es solo una de las aristas, la más manifiesta, a la que no renuncia la película, pero sí segrega. En apariencia, Luis es la crisis. Él y sus allegados la representan. Todos marcados por la desesperanza ante una posible mejoría. Sin embargo, es esta solo la punta del iceberg. Constatamos que esa visión no es equívoca pero sí incompleta. Y he ahí el giro significativo: *Magical Girl* se ancla en el escenario de lo físico para desde él demostrar que lo intangible es parte constitutiva del mismo y puede llegar a ser tan peligroso y demolidor como los restantes efectos notorios de la crisis.

Esta estrategia discursiva es certera, pero su fuerza y valía como retrato del momento histórico es a partir de su relación con lo psicológico como uno de sus aportes

cruciales. Por tanto, se amalgama la crisis del sujeto con la crisis económica. Y de todas las posibles disfunciones mentales, el filme explora una de las más amenazadoras, y en apariencia distante, de la problemática que nos ocupa. Se crea una fusión indestructible entre rasgos psicopáticos y elementos socioeconómicos. Psicopatía y recesión como dos piezas de un mismo juego de mesa. Es este uno de nuestros más destacables hallazgos al enfrentarnos a *Magical Girl*. El tiempo histórico presente se propone como un estado psicopático que desata o exacerba en los comportamientos humanos rasgos propios de una desviación funcional. La patología individual adquiere cuerpo dentro de una sociedad que psicopatológicamente se encuentra resquebrajada. Se advierte una relación retroalimenticia entre ambas, con claros poderes de destrucción por parte de cada una. Para ello se aprecia la apelación a lo metafórico, lo simbólico y lo poético, desterrando las clásicas miradas hacia el contexto. Si bien la historia en la que se sustenta está basada en la cotidianeidad, incluso en la recreación de sus intersticios más sombríos, todo el tiempo gravita una lectura velada plagada de subtextos, a modo de capas superpuestas, que complejizan esa mirada cuasi anodina del aquí y ahora. La literalidad cede paso a la proposición, al ofrecimiento de un discurso que rompe con el acercamiento rutinario a historias y formas de contarlas plagadas de los valores y carencias que más se destacan o que son más utilitarios como mecanismo de denuncia social o política.

El rasgo psicopático que creemos que se afirma es aún más perturbador mediante la construcción de una joven desarticulada como metáfora de la crisis. De este modo, el Mundo (personificado en Luis) representa la España en crisis como agente exterior agresivo que atenta contra la moral y la psiquis del individuo, por lo que esta termina convirtiéndose en un agente interno. Pero por debajo de esa primera gran capa, está el Demonio, donde mejor duerme la psicopatía. El Demonio (personificado en Bárbara) encarna el desequilibrio mental como respuesta a una sociedad anómica que está igualmente apuntalada por la dislocación. El relato vermutiano parece recobrar la dimensión social del problema psicológico. Si hace años la psicopatía perdió su fuerza social para ser ante todo dimensión individual, dotando de importancia al sujeto particular, *Magical Girl* parece guiarnos hacia la controvertida inversión de dicho desplazamiento. En nuestro caso de estudio se da un doble nivel complementario. Se personaliza lo social y se sociabiliza lo personal. Vermut patologiza los problemas sociales y crea una mancomunada asociación donde la crisis es tratada, nunca mejor dicho, como posible conducta susceptible de tratamiento.

Desde esta segunda partición estructural y narrativa del filme, Demonio, se crea otra asociación: se corporeiza a la crisis en una joven mujer, Bárbara, tan salvaje, complicada y oscura como los tiempos que corren y corren. No hay nada más demoniaco en ello. El personaje femenino comporta la fascinación del Mal, pero alejado de las estereotipadas referencias de este tipo de patologías, creemos que lo que aflora es el fuerte carácter social de este trastorno psicológico, haciéndose eco de las sintomatologías aun por develar con claridad a partir del maridaje entre psicología,



política y economía, o de forma más sencilla, entre psiquis y poder. La preponderancia de la mujer como sujeto protagonista que enarbola esta tesis, se complejiza a partir del aprovechamiento en el carácter camaleónico que portan estos individuos disruptivos. Bárbara es el lagarto que corona y custodia la entrada a la habitación prohibida de placer y dolor. Lo más notorio es la amalgama creada donde la crisis es igualmente reptil, y se trasmuta en picos de fluctuaciones al alza o la baja. La fémina se traviste constantemente adquiriendo diversos roles y comportamientos. Desde los más tradicionales hasta los más pop o contemporáneos. Puede ser la Alicia de Carroll, la Dorothy de las zapatillas mágicas, la Sévère de Buñuel, la Angélica de Saura, la *Magical Girl* más lírica e inocua o sobre todo la más negra y enrevesada. Todas trabajadas a partir de las connotaciones contextuales. Pero, más allá de las alusiones citadas, nos percatamos que su cola adquiere relevancia y poder al trocarse en la Patria. Creemos que es esta una de las más potentes sinergias simbólicas de la película. La antropomorfización de la Patria. La tríada mujer, nación y crisis, todas femeninas, deviene gran madre protectora que antes salvaguardaba y ahora, si bien no deserta de su papel, se ha debilitado. La crisis como ente teratogénico reaparece en este discurso audiovisual como ese gran vientre malformado que pare hijos desequilibrados. Las heridas, viejas y nuevas, que porta el cuerpo de la mujer, su frente rajada por el espejo que no acaba nunca de cerrar del todo, y la mirada vencida que se asoma por entre las vendas, aluden a ese hilo invisible, sangrante, que es la recesión actual, posibilitando nuevos imaginarios para una época de valores mutantes no necesariamente positivos ni cuerdos. Lo femenino, lo vaginal y lo maternal, da paso a otra asociación tripartita: la crisis económica, la crisis del sujeto y la crisis de identidad nacional.

Pero se ha comprobado que no solo la joven antiheroína asume el rol del contexto quebrado, sino que otra vez, de forma camaleónica, asume diferentes cuerpos y comportamientos. También la enferma niña, el maestro desempleado chantajista y el profesor excarcelario portan dichos rasgos. Todos son una arista de un tiempo que los torna verdugos y víctimas de sus deseos, simultáneamente. La niña y su deseo irracional, el padre cómplice en ceder y satisfacer dicho anhelo, el deseo del ex presidiario que no puede zafarse ni sanear su pasado. Se arma así una taxidermia de personajes signados por el desajuste emocional y contextual.

Otra de las tesis relacionadas a lo expuesto es el debate perenne entre Razón e Irracionalidad. Lo atraviesa todo y afecta a todos en sus pensamientos y decisiones. Y la magia, trabajada como un superpoder, deja de operar como elemento protector cuando la dura realidad adquiere omnipotencia. Lo real es presentado como irracional. Es irracional lo que sucede hoy en el mundo y el sujeto que lo padece, aunque el cálculo gélido del psicópata contrasta con ello. Es irracional el país afectado y las medidas tomadas para supuestamente salvaguardarlo. La razón queda como mera utopía. Cada personaje principal se debate perennemente entre la cordura y la locura.

Otro de los elementos esenciales del filme en relación a nuestro interés de cómo se construye la crisis es la mostración de una España fragmentada. La estética del fragmento permea toda la cinta. La relación de la parte por el todo, donde prima lo modular, construye la idea falaz de la completitud. No solo Vermut discursa sobre la fragmentación sino también como la misma está signada por lo incompleto. Esta nación fraccionada irradia hacia la parcelación social bajo la punzante desigualdad del país, la rotura mental de los individuos que lo pueblan, y de modo nuevamente metafórico el *puzzle* como juego de mesa. Todo el filme está concebido como un gran rompecabezas que se intenta armar mediante las piezas manejables. Sin embargo, por mucho esfuerzo, siempre faltará un elemento al menos para su total solución y triunfo. La estructuración en particiones bíblicas afianza las grandes maneras de comprender el discontinuo momento que se vive. Desde el mismo momento de delimitar en tres una única realidad, Vermut marca la visión de que la crisis es sinuosa, plural, compleja, quebrada, a modo de pasatiempo macabro, donde sus participantes intentan armarla y comprenderla sin percatarse cuan inapresable es. No hay vencedores en este juego, como no los hay en el día a día de muchos de los españoles afectados. Para ello es esencial el último segmento filmico: Carne (personificado en Damián) enarbolará mediante su pasión por el rompecabezas esa angustia lujuriosa que lo lleva a la irracionalidad y a la idea de que hay un destino mayor contra el que no se puede luchar.

Destacamos la ingeniosa construcción filmica de un espacio nacional híbrido, mestizo, plural. Ello entronca con esta estética del fragmento. Se instrumenta un discurso de comprensión de lo local desde lo global, la necesidad de lo exógeno para ‘sanar’ lo endógeno. De este modo, creemos que *Magical Girl* no solo explicita un país en crisis, socioeconómica, moral y psicológicamente, sino que también cuestiona los procesos de identificación nacional a partir de los clásicos patrones que han caracterizado y visualizado esta tierra. La armazón tradicional de un territorio y un momento que parece descomponerse como un *puzzle* y que necesita armarse mediante nuevas formas representacionales. Lo compone de muchas piezas de diversa índole, culturas e imaginarios sociales. Así, la sociedad española del bar, de los toros, del fútbol, de la preponderancia de lo popular y lo castizo, esa colmena cíclica madrileña y española, se propone mestiza, híbrida, transnacional. Para ello se auxilia de la intertextualidad. Su director, amante declarado de la cultura nipona, apela a ella en muchas de sus variantes. A ello se le suman múltiples referentes internacionales, en un acto de promiscuidad discursiva a modo de gran palimpsesto cultural. Occidente y Oriente, especialmente España y Japón, le sirven para crear un gran cubo de Rubik o un macrojuego de mesa donde se diluyen los límites de la alta y la baja cultura, lo clásico y lo pop, los grandes nombres de la música, el cine y la literatura de ambas orillas con los del manga, el anime o el *kegadol*. Debemos resaltar cómo el fuera de campo, la elipsis y el montaje fragmentado apuntalan estos procesos de costura y descosido intertextual, y hacen del espacio y el tiempo madrileño un universo más global y heterogéneo, a modo de narración mítica, cuento popular o videojuego. En este pastiche sobresalen las *Magical Girls*, heroínas niponas que intentan proteger y salvar al universo, a las que siempre se les presenta una nueva adversidad en el camino. Vermut insiste en la

necesidad de un nuevo mapa cultural, mental y económico para intentar recomponer seriamente el juego.

Para ello prescinde igualmente del drama social como género paradigmático para exponer estos conflictos socioeconómicos y políticos. Es este el más común que se ha rastreado en los diferentes trabajos. Aquí también se emplea, pero para promiscuirlo con el cine negro. Este último deviene prioritario para dialogar con situaciones inoperantes del contexto. La historia de extorsión, sexo y dinero vehicula métodos de construcción elusivos, donde la envergadura de lo estético y narrativo simula el deslizamiento subterráneo y al mismo tiempo el sobrevuelo constante sobre el contexto. Vermut exprime las costuras más sólidas del cine negro en cuanto al compromiso social de este en relación con las conductas humanas que registra. El filme se encarna discípulo de un canon que se reescribe. Variaciones de la norma, esta vez desde un Madrid atravesado por la depresión económica, donde el par chantaje-crisis posibilita hacer hincapié en la gran isotopía simbólica: el subrayado constante de las connotaciones entre psicopatía y hábitat descolchado. Un espacio que se enturbia por las respuestas fallidas del sistema y la moral opaca, cuestionable, de sus habitantes, en clara problematización del sujeto y la sociedad.

En sociedades en crisis (España), se produce una dislocación psíquica (psicopatía individual) y moral (chantaje, asesinatos) que afecta al sujeto y por traslación repercute en la propia dinámica, desarrollo y operatividad social, ya que el individuo construye, formula y reestructura constantemente en un sentido dinámico y transformador, dialéctico, el entorno socioeconómico en el que vive. Esto demuestra el carácter excepcional de este filme aunque puede entroncar con otros relatos similares donde confluyen las crisis personales como metáforas de las crisis nacionales (*Las horas del día* es su antecedente más claro). Una reflexión inquietante sobre la crisis y la nación en este retrato subyacente de la actualidad nacional malherida.

A modo de retorno de Dorothy tras su periplo por Oz, aterrizamos nuevamente en esa Kansas anhelada y pobre que es ahora el Madrid del extrarradio. El mundo desolado y no menos dislocado de *Hermosa juventud*. El filme de Jaime Rosales, como la mayoría de los títulos referenciados, apuesta por una historia concreta, restringida. Sin embargo, a diferencia de *Magical Girl*, este funge de manera más evidente como eco y detonante de un proceso mayor, que implica y afecta a toda una colectividad. Por lo tanto, si la primera película estudiada aparecía como supuesto correlato, *Hermosa juventud* trasluce su protagonismo respecto al reflejo audiovisual de la crisis. No solo por el tema sino por el tratamiento otorgado, un carácter marcadamente realista, casi documental. En el cine español de la crisis nos percatamos que se presentan dos vías discursivas que a veces se trabajan de manera diferenciada y otras concomitan. Una es la exacerbada expresión del yo, marcada por el individualismo, la narración intimista, la búsqueda interna en la realidad anímica del hombre de la que son ejemplos *Magical Girl* y *Mi loco Erasmus*, entre otras. La segunda modalidad, sin renunciar a lo

particular, se define por el acercamiento e inquietud por los demás, historias de corte social en las que el sujeto se percibe como una parte y reflejo de un todo mayor. Esta línea se caracteriza por un malestar cultural que está directamente relacionado con un momento específico y con las respuestas fallidas de la ideología política en el poder (*El mundo es nuestro*, *Justi&Cia*, *El olivo*). *Hermosa juventud* cabalga entre ambas. Desde la microhistoria elegida se acciona una reflexión general que sirve como espejo de la juventud lacerada e inerte. Y he aquí que descubrimos cómo el filme cimenta tres vías o aptitudes frente a la adversidad, potenciando una de ellas: 1) los que luchan e intentan cambiar su situación dentro de la ley; 2) aquellos que, desencantados, buscan nuevas alternativas al margen de la ley, y 3) la apatía como elemento consustancial al momento histórico, en clara aptitud de abandono pese a sufrir los estragos. Es esta última la que adquiere fuerza en el relato filmico. Y lo hace a modo de retrato y de denuncia.

Los que intentan luchar contra el sistema y los estragos de la crisis dentro de la ley, como Dolores, la madre de la joven protagonista, que en un hogar monomarental y sin apoyo batalla por sacar adelante a su familia y fomentar la lucha entre sus hijos renegados (como Sonia, de *Cerca de tu casa*, que tras fallidos intentos de salvación se acoge a la PAH como espacio de encuentro, esperanza y conflicto). Natalia, la joven que sirve de pretexto para fotografiar la juventud de hoy dentro de la crisis económica nacional, también intenta sobrevivir para sacar adelante a su hija, buscando trabajo y entregando *currículums*, aunque se deja vencer por el revés. Incluso emigra en la búsqueda idílica de un mejor porvenir para ella y los suyos, asumiendo *minijobs* que no duran ni alcanzan para la subsistencia necesaria.

La película también exhibe la solución al límite de la ley como modalidad de respuesta ante la crisis. Y junto a ella la floración de un cuestionamiento moral, en este caso a través del sexo y específicamente el porno. Crea una hermosa y dura metáfora sobre ello: junto a la pornografía como supuesta posibilidad real de salir a flote de la fatalidad económica, el filme hace emerger algo peor que pocas cintas han trabajado, la pornoprecariedad mental y existencial como marca de esta líquida época, potenciada en tiempos de crisis. Se intenta luchar contra la recesión y sus más caras consecuencias, lateralmente, bajo otros códigos posiblemente más efectivos (el chantaje en *Magical Girl*, la mentira pícaro en *Carmina y revienta* y *Carmina y amén*, el robo en *El mundo es nuestro*, la sed de venganza y necesidad de hacer justicia en *Justi&Cia*).

Pero de las tres modalidades citadas, *Hermosa juventud* se asienta en la revelación de la apatía juvenil. La desidia como fotografía de la juventud española afectada. No es complaciente con ellos. Es un retrato duro donde, sin paternalismos ni indulgencias, no se justifica al sujeto que lo sufre, ni se excusa su victimismo ni se le descarga de su responsabilidad ante el trazado de su destino. No hay intención de redención, tan solo una mirada descomprometida y objetiva, estilísticamente acentuada en la distancia focal que la cámara mantiene con los sujetos que atrapa y el estatismo de esta que metaforiza dicho inmovilismo humano y económico. Rosales elige a jóvenes Ninis de la clase

obrera, pues son ellos como sector poblacional, no solo quienes más se han visto afectados por la crisis, sino también los que en un futuro seguirán pagando las consecuencias de la debacle financiera. No son los Sisis, ni los Mileuristas, ni los jóvenes sobradamente preparados, esa generación sobrecalificada cuya decepción por la relación real entre su formación y sus opciones de prosperidad futura, cada vez más escuálida, ha sido protagonista de otros relatos sobre la recesión y sus consecuencias inmediatas para el colectivo juvenil, como en *Perdiendo el norte*. A diferencias de los jóvenes que forman parte de movimientos sociales de lucha, como el 15M o las Mareas, y que el largometraje de ficción aún necesita representar, los protagonistas de *Hermosa juventud* no son los arquetípicos Ninis, sino que encarnan lo que hemos denominado la doble comunidad Nini: ni estudian ni trabajan, y a la par ni creen ni luchan. Una extensión del concepto Nini que, paradójicamente, les acerca a la mágica Bárbara que ni estudia ni trabaja ni le hace falta.

La apatía conlleva a un escape de la realidad y esa huida conduce a algún tipo de refugio. Por ello, en el filme tan vital es el sujeto como los espacios de protección. El Madrid del extrarradio y el Madrid mental del *smartphone*. Confundidos, enfadados ante lo que consideran una estafa, la de la necesidad de la formación como llave de acceso a la prosperidad, y desconfiados ante los mensajes oficiales sobre su porvenir, muchos tienden a cobijarse en una apatía paralizante e introvertida, en su círculo de amigos, partícipes de su desamparo y suspicacia, y en un entorno fiable por familiar y seguro, el barrio, una burbuja urbana que acostumbra a desarrollar una identidad propia, lo que genera un fuerte sentimiento de pertenencia por parte de sus habitantes. Este escenario, en paralelo, visualiza también la sensación de abandono por parte de las instituciones, de atraso socioeconómico, de falta de políticas de educación y cultura válidas para articular herramientas de afirmación de derechos y exigencia de responsabilidades frente a las prácticas abusivas de un capitalismo indiferente. Al dirigir el foco sobre los barrios suburbiales, descubrimos que, a pesar de los años, sus características apenas han variado e incluso han empeorado con la reciente crisis y su impacto en una sociedad desengañada, desgastada e irritada. La población joven de los mismos sigue frustrada, con un fuerte sentimiento de desarraigo y exclusión, y condicionada por la falta de referentes válidos (agudizada por la crisis que puso en cuestión o arrastró al descrédito principios considerados seguros y garantistas de la posibilidad de mejora social y personal).

En paralelo a esta jaula urbana, los jóvenes también se aíslan para crear nuevas áreas de relaciones a través del universo *online*, puerta abierta a la creación y divulgación compartida de todo tipo de realidades recreadas y de reflejos de aspiraciones virtuales difícilmente realizables en el mundo real. Atrapar a las nuevas generaciones en la lente es casi hoy imposible sin mostrar el apego y relevancia de la tecnología en sus vidas. La película la trabaja como si fuese un polígono industrial de distracción o un barrio que los limita, a modo de nuevo espacio de libertad o encarcelamiento. WhatsApp, Facebook, Skype o simplemente la filmación de un

universo conocido con una cámara digital o la propia cámara del móvil en mano, adquieren función narrativa y explicitan el sentir generacional desde ese nuevo lenguaje. *La herida* y *Mi loco Erasmus* trabajan con el tema de las nuevas tecnologías y la evasión, pero no con la preponderancia y el impacto poético y sociológico de *Hermosa juventud*.

*Hermosa juventud*, en uno de sus aportes más relevantes, muestra la tecnología no solo como la herramienta asociada a los *Millennials* que retrata, sino como un protagonista más, con un alto valor sociológico y político. Ensamblada con la importancia que le otorga Jaime Rosales a la búsqueda de nuevas formas perceptivas para vehicular visualmente el discurso, en este filme deviene modo idóneo de dialogar sobre el momento comunicativo actual como metáfora de la crisis. En la historia mostrada, el fragmento adquiere un rol significativo como símbolo de fractura social. Si *Magical Girl* trabaja la fragmentación mental, Rosales, alevosamente, desestructura aún más a su sujeto desde el quiebre polivisional de sus pantallas. Videojuegos, whatsapps, galerías digitales inundadas de imágenes, etc., apuntalan la fragilidad del joven, su soledad y evasión. Rosales insiste en un nuevo ser hiperconectado con todo menos con su realidad. Es la consolidación de una mentalidad multipantalla en un mundo virtual que sirve de escape frente al mundo real. Un Nini que padece casi enfermizamente el síndrome de Walter Mitty y que solo es héroe triunfal allá donde el dinero no hace mella en la prosperidad ni en la autoestima.

Los jóvenes se refugian en el escapismo indolente que les proporciona la tecnología implementada en sus móviles, lo que les permite huir a una no realidad, o entorno virtual, donde ensimismarse en un continuo de avatares, conflictos y avance de niveles, donde se obtienen recompensas y satisfacciones anímicas que no se encuentran, pero tampoco se buscan de forma activa, en su quehacer cotidiano. La rendición a vivir sus vidas se compensa por el refugio en otra supuesta existencia donde sí pueden actuar y tomar decisiones, alcanzando trofeos que son un gozo pueril, un placebo que siempre se revela estéril. En *Hermosa juventud* se constata que en vez de desatar algún tipo de reacción frente a tal improductividad, esto supone una retroalimentación para volver a camuflarse en un no lugar que le permita olvidar por un tiempo la existencia de un espacio hostil y desagradable que se obstina en seguir estando a su alrededor, condicionándole y presto a cobrar su precio.

Otro elemento importante es cómo el filme apuesta por observar solo a sus individuos afectados. Ello entronca con la supremacía de los personajes representados en el repertorio propuesto: los marginados, los desposeídos, los anónimos, en detrimento de las figuras políticas y económicas. Surge una potenciación del ciudadano oprimido, especialmente esa nueva clase social denominada precariado. El Otro, el que ha propiciado las malas decisiones del sistema, queda obviado en esta narración. Y dentro de este ser desamparado destaca el sujeto femenino. Ambos casos de estudio están protagonizados por féminas jóvenes. Pero si una se erige alegoría de la Patria, la

otra deviene símbolo del empoderamiento de la mujer ante situaciones adversas, específicamente frente a esta debacle financiera. Natalia, mediante la maternidad, despierta al Mundo y se percató que debe luchar contra el Demonio de la crisis, no importa si finalmente desde su Carne. Por ello, hay un crecimiento y una adquisición de poder. Dentro de los individuos precarizados atrapados por la lente rosalesca, ella deviene una de sus caras más visibles. Es un símbolo de un subgrupo todavía más maltratado dentro del conjunto de las víctimas del caos financiero, el de la mujer.

Durante la bonanza no se paliaron problemas económicos específicos que afectaban a este colectivo y que venían arrastrándose desde los inicios de la democracia, cuando se fue normalizando paulatinamente el acceso femenino al mundo laboral (diferencias salariales, oportunidades de promoción profesional, trabajo desregulado, etc.). El impacto inmediato de la recesión agravó esta situación dejando a la mujer en una todavía mayor indefensión. Sin embargo, la crisis, con su rotura traumática de axiomas y principios, creemos que también ha tenido un efecto positivo en la alteración de este paisaje. A través de varios títulos de nuestra muestra crítica, hemos visto que mientras la depresión financiera afectó de forma nociva a amplias capas de trabajadores masculinos, al sustraerles su rol de individuos proveedores, sumiéndoles en la impotencia y la parálisis, en cambio ha ido empoderando a muchas mujeres que, desde una renuncia consciente al papel pasivo, confortador y apaciguador de tensiones, impuesto tradicionalmente, han cobrado consciencia de su capacidad para rebelarse y edificar posturas y movimientos contestatarios y reivindicativos para el avance de sus propias individualidades, de su género y de la sociedad en general. Sin renunciar a su capacidad empática y solidaria, estas asumen roles que le habían sido negados o concedidos con cicatería para encarnar un protagonismo social y político del que ya no le van a descabalar. Son ellas: la escritora que se reinventa frente a la postura catatónica de su marido, también escritor, en *Vidas pequeñas*; la albañil de *Los fenómenos*; la nieta que moviliza las redes frente a la injusticia en *El olivo*; el ama de casa que aprende cómo sortear al sistema en *Carmina y revienta* o *Carmina y amén*; la desahuciada que se hace activista en *Cerca de tu casa*; etc. Ejemplos de una nueva realidad que demuestran que en ciertos aspectos, más ligados a la ética y el accionar político, ya no será igual a como era antes de 2007. En este sentido podríamos aseverar que, a veces, las crisis también pueden ser vistas como oportunidades de cambio y refundición, adoptando uno de sus sentidos primigenios como oportunidad y permutación. Natalia interioriza esta posibilidad desde el aspecto más duro, el de la emigración y el desarraigo, el territorio donde se destierra el optimismo juvenil pero donde también puede darse un atisbo de esperanza basado en la aceptación madura del realismo. Su final devela que será de una forma desnuda de artificios y fantasías. Por todo ello, el filme de Rosales compone un retrato fidedigno de la crisis. Si *Magical Girl* es osada en su reflexión contextual desde su quebrada fémina, *Hermosa juventud* trabaja el desamparo del individuo femenino desde la postura de quien distanciadamente puede tener una mirada más crítica, y sobre todo más objetiva, del fenómeno.

Lo simbólico y lo social, como formas de entender y cuestionar el modelo socioeconómico, se aúnan. Reflejar la sociedad desde la arista intimista, como lo hacen nuestros dos trabajos analizados y la mayor parte de los materiales con los que dialogan, no es hacer un retrato social necesariamente marcado por el conocido cine de denuncia. El cuestionamiento, las interrogantes y la necesidad de comprender y cambiar el contexto, se pueden dar a través de lo metafórico. En este encuentro indisoluble entre lo tangible y lo alegórico, lo particular y lo colectivo, sobrevuela lo político, omnipresente, de una forma generalmente velada. A la manera de una pantalla de alabastro que deja pasar la luz difuminando los contornos, *Magical Girl* y *Hermosa juventud* permiten traslucir una imagen opaca de la crisis cuyos rasgos y acciones se desdibujan en una luz que es más símbolo que presencia. Reivindicamos este modelo de compromiso —ni evidente o panfletario, ni paternalista— en el rol de la conformación de lo social y los modos de intervenir activamente en la realidad.

En este tiempo de espera, la sensación de parálisis y desvanecimiento de referencias válidas puede propiciar la aparición de estados mentales que exterioricen una descolocación psíquica en línea con una instalación material en los terrenos de la precariedad. Una inestabilidad vital cotidiana que quizás, para muchos, se convierta ya en estructural. Los damnificados gritan pero sienten que nadie les escucha. Está por verse si hartos, convertirán sus gritos en acciones, si lucharán por lo que consideren suyo. Serán los jóvenes, las mujeres, los golpeados y desposeídos, los que deberán decidir si quieren y pueden revertir el actual paisaje de esta batalla que se barrunta inacabable, superando comportamientos psicológicos infecciosos que punzan en la misma esencia del país y en su salud espiritual, como refleja *Magical Girl*, y actitudes cotidianas de rendición y sumisión al desastre, como indica la disparidad en su toma de decisiones de la pareja protagonista de *Hermosa juventud*.

El final de ambos relatos, y retratos, no es necesariamente feliz, ni positivo, ni edificante. Pero tampoco es falso o inverosímil. Es un cierre que alumbra el desconcierto y desaliento por parte de una generación ante un futuro que no es más que una gran incógnita y que les hace sentirse perdidos, huérfanos de toda fe y esperanza. La crisis sigue aquí, interiorizada como nuestra nueva forma de vida: las cifras de paro; el aumento de la desigualdad; la estructural precariedad laboral; el desajuste mental; la falta de fe en un futuro mejor; la necesidad de buscar nuevos territorios donde probar suerte, y el no retorno de muchos de los que fueron arrastrados por la desesperación monetaria y profesional, dibujan un descampado baldío de jóvenes que no quieren madurar mientras se preguntan *pa'qué* crecer frente a una adversidad que solo en apariencia tiene brotes verdes, pero que sigue siendo el pan de cada día. Dos cierres filmicos que potencian un escenario que reaparece iterativamente, que vuelve a abrir sus compuertas en la sociedad contemporánea española, mediada por una realidad socioeconómica desquiciante, y que, a la manera del dinosaurio del cuento de Augusto Monterroso, seguirá estando ahí a la mañana siguiente.



## BIBLIOGRAFÍA

---





**CINE Y AUDIOVISUAL GENERAL**

ALBERA, F., AMY DE LA BRETÈQUE, F., LE FORESTIER, L. y LAGNY, M., “Dialogue avec Antoine De Baecque sur l’Histoire-caméra”, *1895*, 60, III, 2010, pp. 8-31: <http://journals.openedition.org/1895/pdf/3851>, (fecha de consulta: 22-II-2018).

ALCÁNTARA, M. y MARIANI, S. (coords.), *La política va al cine*, Madrid, Tecnos, 2016.

ALCÁNTARA, M. y MARIANI, S. (coords.), *La política es de cine*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018.

ALONSO GARCÍA, L., *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*, Madrid, Plaza y Valdés, 2010.

ALTMAN, R., *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, Bristhish Film Institute, 1999.

ÁLVAREZ GÓMEZ, R., *Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.

ALVIRA, P., “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”, *Páginas*, Vol. 3, 4, 2011, pp. 135-152: [http://www.fhuce.edu.uy/images/Ciencias\\_Historicas/Historia\\_Americana/cv/El\\_cine\\_como\\_fuente\\_para\\_la\\_investigacin\\_histrica.pdf](http://www.fhuce.edu.uy/images/Ciencias_Historicas/Historia_Americana/cv/El_cine_como_fuente_para_la_investigacin_histrica.pdf), (fecha de consulta: 13-III-2018).

AMES, R., “Los políticos y sus entornos desde el cine”, en Alcántara, M. y Mariani, S. (eds.), *La política va al cine*, Madrid, Tecnos, pp. 35-49.

ARRESEYGOR, G., BISSO, M. y RAGGIO, S., “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia”, *Cuadernos del CISH*, 5, 1999, pp. 231-245.

ASTRUC, A., “Nacimiento de una nueva vanguardia: la «cámara-stylo»”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 190-194.

AUMONT, J., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2002.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., y VERNET, M., *Estética del filme: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2010.

BALLÓ, J., *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BARBERÁ, E., “El declive del cine de autor”, *frc*, 17, 2008, pp. 83-85.

BARRENETXEA, I. y ELEZCANO, A., “La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia”, *FILMHISTORIA Online*, Vol. 26, 1, 2016, pp. 67-80: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/viewFile/16126/19140>, (fecha de consulta: 01-V-2018).

BAZIN, A., “Una estética de la realidad: El neorrealismo”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 58-67.

BERLUTTI, A., “Lo cinematográfico como espejo de la realidad. Una mirada a la rebeldía artística de Federico Fellini”, *Eñes*, (15-VI-2017): <https://medium.com/somos-enes/lo-cinematogr%C3%A1fico-como-espejo-de-la-realidad-una-mirada-a-la-rebeld%C3%ADa-art%C3%ADstica-de-federico-5f79f233eacb>, (fecha de consulta: 23-II-2018).

BORDWELL, D., *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

BORDWELL, D., STAIGER, J., y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

BORDWELL, D., y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

BORNSTEIN SÁNCHEZ, A., “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 1991, pp. 277-292.

BRESSON, R., *Notas sobre el cinematógrafo*, México D.F., Ediciones Era, 1979.

CABALLERO, R., *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.

CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002.

CANBY, V., “Screen: ‘Good Fight’, Spanish War”, *The New York Times*, (28-III-1984), p. 24.

CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997.

CAPARRÓS LERA, J. M., *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*, Barcelona, Centre d’Investigacions Film-Historia, Universidad de Barcelona, 2010.

CASSETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.

CHION, M., *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 2011.

COMOLLI, J. P., “Le fiction historique”, *Cahiers du cinéma*, 278, 1977, pp. 5-16.

CRUSSELL, M., “Entrevista con Robert Rosenstone”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Vol. 2, 18, 1997, pp. 141-146:

[https://www.jstor.org/stable/27752916?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27752916?seq=1#page_scan_tab_contents),  
(fecha de consulta: 11-III-2018).

DELAGE, C. y GUIGUENO, V., *L’Historien et le film*, París, Gallimard, 2004.

DITTUS BENAVENTE, R., *El cine documental político y la noción de dispositivo, una aproximación semiótica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

EINSENSTEIN, S. M., *Au-delà des étoiles*, Oevres/1, París, U.G.E, 1974, pp. 152-153, citado en Sánchez-Biosca, V., *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valeniana, 1991.

FELLINI, F., “No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 133-140.

FERRO, M., *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, AKAL, 2008.

FERRO, M., “El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?”, en Jornades d’Historia i Cinema, Facultat de Geografia e Historia de la Universitat de Barcelona, Barcelona (s. f. /s. p).

FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

FERRO, M., “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Film-Historia 1*, Vol. 1, 1, 1991, pp. 3-12.

FRÍAS, M., “¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989)”, en Sanderson, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005, pp. 55-71:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematografica-0/>, (fecha de consulta 25-I-2018).

FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.

GETINO, O., y SOLANAS, F. E., “Hacia un tercer cine”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 210-217.

*Glosario de cine*, 2000: <http://pejino.com/glosario-de-cine/diccionario-cine-i/>,  
(fecha de consulta: 05-XII-2016).

GOLDMANN, A., “Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol”, *Istor*, 20, 2005, pp. 36-48: [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier2.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier2.pdf),  
(fecha de consulta: 25-I-2018).

GUBERN, R., “Prólogo”, en Sanderson, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005, pp. 15-19.

GUICHOT REINA, V., “Cine e Historia reciente de la educación española, relato de una experiencia valiosa para la formación de los educadores”, *Cabás*, 11, VI, 2014, pp. 141-160.

GUSTRÁN LOSCOS, C., *El franquismo en el cine español (1975-2000): La representación cinematográfica de la dictadura franquista*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.

HERNÁNDEZ HERRERA, P., HERNÁNDEZ GALARRAGA, E., PADRÓN SÁNCHEZ, A., BARRETO GELLES, I. y VÁZQUEZ CASTRO, E., *Glosario de términos audiovisuales, artísticos y técnicos*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2012.

HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

HERNÁNDEZ RUBIO, J., *La transición histórica de los EE.UU de los años veinte a los años treinta a través del cine. Un periodo de cambios socioeconómicos y de perspectivas en la Tierra de las oportunidades y en la industria hollywoodense*, La Laguna, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2016.

IBARS FERNÁNDEZ, R. y LÓPEZ SORIANO, I., “La Historia y el cine”, *Clio. History and History Teaching*, 32, 2006, pp. 1-22:  
<http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>,  
(fecha de consulta: 11-III-2018).

JACKSON, M. A., “El historiador y el cine”, en Romaguera, J y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 13-39.

JOHNSON, V. y PETRIE, G., *The Film of Andrei Tarkosvky: A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994. KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

KRACAUER, S., *Teoría de cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

KONIGSBERG, I., *Diccionario técnico Akal de Cine*, Madrid, Akal Ediciones, 2004.

LAGUARDA, P. I., “El cine como fuente y escritura de la historia (1)”, *Anuario*, 8, 2007, pp. 109-119:  
<http://docplayer.es/11762665-El-cine-como-fuente-y-escritura-de-la-historia-1.html>,  
(fecha de consulta: 14-III-2018).

LÓPEZ, J., *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles*, Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

- LÓPEZ-AGUILERA, A. M., *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión*, Tesis de Fin de Máster, University of Nebraska at Lincoln, 2010.
- LORENTE-COSTA, J., “El cine de aventuras”, en Romaguera, J. y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 196-206.
- LUQUE CARRERAS, J. A., *El cine negro español*, Madrid, T&B Editores, 2015.
- MARTÍNEZ GIL, F., “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, 2, 2013, pp. 351-372.
- MONTERDE, J. E., “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica”, en Romaguera, J. y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 207-220.
- MONTERDE, J. E., *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986.
- MONTERDE, J. E., SELVA, M. y SOLÀ, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MONTERO, J., “Introducción. Los motivos de este libro”, en Montero, J. y Rodríguez, A. (dirs.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 11-27.
- MORA DíEZ, E., “La imagen-espejo: icono y realidad en el cine del cambio de siglo”, *Revista Latente*, 10, XII, 2012, pp. 105-122.
- NICHOLS, B., *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- NICHOLS, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- NICHOLS, B., “Modalidades documentales de representación”, en Soberón Torchia, E. (coord.), *33 ensayos de cine*, San Antonio de Los Baños, Ediciones EICTV, 2008, pp. 105-122.
- ORTEGA, M. L., *Espejos rotos, Aproximaciones al documental contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio, 2007.
- OSPINA, L. y MAYOLO, C., “¿Qué es la porno-miseria?”, *Luis Ospina* (s. f.): <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>, (fecha de consulta: 04-III-2018-2018).
- LOUDART, J. P., “La sutura”, *Banda Aparte*, 6, II, 1997, pp. 51-63.
- PAREJO, N., y SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis*, Pamplona, EUNSA, 2016.
- PARDO, A., “Cinema and Society in David Puttnam”, *Communication & Society*, Vol. 11, 2, 1998, pp. 53-90.

- PARDO, A., *David Puttman. Un productor creativo*, Madrid, Rialp, 1999.
- PARDO, A., “Historia y ficción en el cine de David Puttman”, *Historia contemporánea*, 22, 2001, pp. 117-149.
- PAVÉS, G. M., *El cine de la RKO: en el corazón de las tinieblas*, Madrid, T & B, 2003.
- PAZ ERNAND, K., “El cine es un arte comprometido”, *La Jiribilla*, 696, IX, 2014: <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/8630/el-cine-es-un-arte-comprometido>, (fecha de consulta: 21-II-2018).
- PÉREZ BOWIE, J. A., “Metaficción cinematográfica. Algunas notas más sobre la cuestión”, en Álvarez, M., Gil, A. J. y Kunz, M., (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, Berlín, LIT, 2012, pp. 25-42.
- QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acanalado, 2003.
- QUINTANA, Á., “La querrela entre clásicos y modernos y el fantasma de la tradición de la *qualité*”, *Nosferatu. Revista de cine*, 48-49, 2005, pp. 117- 123.
- RANALLETTI, M., “El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)”, *Entrepassados, revista de historia*, 15, 1998, pp. 91-125.
- RIAMBAU, E., “Octubre, un doble reflejo de la Historia”, en Romaguera, J. y Riambau, E. (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 67-79.
- ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- RUEDA, J. y CHICHARRO, M., “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”, *Ámbitos*, 11-12, 2014, pp. 427-450.
- SAKER, G., “El cine-puño y la conciencia política”, *80 grados*, (26-IV-2013): <http://www.80grados.net/el-cine-puno-y-la-conciencia-politica/>, (fecha de consulta: 01-V-2018).
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., “La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo: *Indiewood* y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015)”, *Communication & Society*, Vol. 29, 1, 2016, pp. 21-35.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (coords), *Narrativas de la crisis en cine, Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 8, 2014.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (eds.), *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*, Madrid, Síntesis, 2016.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, P., *Cine y política. Un aproximación histórico-crítica al universo cinematográfico Marvel*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.



SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad de masas en la opulencia informativa*, Madrid, Tecnos, 2002.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*, Madrid, Nossa y Jara Editores, 1996.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales”, en Camarero, G. (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002, pp.79-88.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004.

SANDERSON, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005.

SANTOVENIA, R., *Diccionario de cine*, La Habana, Arte y Literatura, 2006.

SHIN, CH-Y. y GALLAGHER, M. (eds.), *East Asian Film Noir. Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*, London, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, 2015.

SIMSOLO, N., *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid, Alianza editorial, 2007.

SORLIN, P., “Cine e historia. Una relación que hay que repensar”, en Camarero, G., de las Heras, B. y de Cruz, V., (eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 19-31.

SORLIN, P., *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.

SORLIN, P., *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

SORLIN, P., “El cine, reto para el historiador”, *Istor*, 20, 2005, pp. 11-35.

SORLIN, P., “Películas que orientan la historia”, en Montero, J. y Rodríguez, A. (dirs.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 31-44.

TRUFFAUT, F., “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du cinéma*, 31, 1954, pp. 15-29.

VENET GUTIERREZ, J., “In Paris, in Spain...wherever”, *Cine Cubano*, 184, IV-VI, 2012, p. 88.

VILCHES, L., *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.

WOLLEN, P., "The Auteur Theory", en Braudy, L. & Cohen, M. (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 519-535.

ZABALA, L., “Entre la seducción y la historia: notas sobre la recepción cinematográfica”, *Acta poética*, Vol. 11, 1-2, 1990, pp. 81-95.

ZABALA, L., *Narratología y lenguaje audiovisual*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Fotocopia en PDF, (s. f. / s. p.).

ZEMON DAVIES, N., *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2000.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “El cine como fuente de la historia”, *Memoria y Civilización*, 8, 2005, pp. 205-219.

ŽIŽEK, S., “The Matrix, o las dos caras de la perversión”, *Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis*, 3, 2003, pp. 292-307:  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8293/8937>,  
(fecha de consulta: 25-I-2018).

ZUNZUNEGUI, S., *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1998.

## CINE Y AUDIOVISUAL ESPAÑOL

¿A qué llamamos cine español?, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial 13, 58, III, 2017.

ALLBRITTON, D., “Prime Risks: The Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, I-II, 2014, pp. 101-115:  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2014.931663>,  
(fecha de consulta: 06-VI-2017).

ARRIBAS, A. G., “‘Perdiendo el Norte’, o cómo reírse de con ternura de la nueva España emigrante”, *Lanza, Diario de La Mancha*, (03-III-2015):  
<https://www.lanzadigital.com/uncategorized/perdiendo-el-norte-o-como-reirse-con-ternura-de-la-nueva-espana-emigrante/>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

ASIÓN SUÑER, A., *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española*, Barcelona, UOC, 2018.

ASIÓN SUÑER, A., “La situación de las sirvientas en Francia durante el tardofranquismo. Comentario comparativo de *Españolas en París* (1971) y *Las chicas de la sexta planta* (2010)”, en Camarero Gómez, G. y Sánchez Barba, F. (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine Escenarios del Cine Histórico*, Madrid, 5-7 septiembre 2016, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2016, pp. 315-326.

ASIÓN SUÑER, A., “La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista”, *AACA Digital*, 26, IV, 2014, (s. p.):  
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=924%20>,  
(fecha de consulta: 15-III-2018).

ASIÓN SUÑER, A., *La Tercera Vía: revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2018.

ASIÓN SUÑER, A., “Retratos de la emigración española a través del cine de ficción: *Españolas en París* (1971)”, en Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. y Sánchez Barba, F., (eds.), *Memoria histórica y cine documental*, IV Congreso Internacional de Historia y Cine, Barcelona, 3-5 septiembre 2014, Colección Film-Història, 18, Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions, 2015, pp. 267-280.

BELINCHÓN, G., “Míster Marshall no es bienvenido”, *El País*, (Madrid: 26-IV-2013): [https://elpais.com/cultura/2013/04/25/actualidad/1366913911\\_180758.html](https://elpais.com/cultura/2013/04/25/actualidad/1366913911_180758.html), (fecha de consulta: 10-VII-2017).

BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Madrid, Paidós Ibérica, 2012.

BOLLAÍN, I., “El cine no es inocente”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 24, 2003, pp. 83-88.

*Caimán Cuadernos de Cine*, 27, 19, IX, 2013.

CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español durante el gobierno de Zapatero (2004-2011)*, Madrid, Trotta, 2017.

CAPARRÓS LERA, J. M., *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, 2006.

CAPARRÓS LERA, J. M. y CRUSELLS VALETA, M., *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar): cine en El Pardo 1946-1975*, Madrid, Cátedra, 2018.

CASTEJÓN, M., *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*, Logroño, Siníndice, 2013.

CUETO, R. (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998.

DÍAZ PÉREZ, I., “La película de la ‘generación ¿pa qué?’”, *El Mundo*; (Sevilla, 21-VI-2012): [http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/21/andalucia\\_sevilla/1340296034.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/21/andalucia_sevilla/1340296034.html), (fecha de consulta: 07-III-2018).

DÍEZ PUERTAS, E., *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

FAULKNER, S., *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017.

FERNÁNDEZ, F., “Justi&Cia. Para aquellos que se niegan a rendirse”, *Fotogramas*, (22-IX-2014), <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a2275529/justi-cia-2275529/#critFG>, (fecha de consulta: 07-III-2018).

FOUZ-HERNÁNDEZ, S., “¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas’s/Armendáriz’s Historias del Kronen”, *Romance Studies*, Vol. 18, 1, 2000, pp. 83-98.

GÓMEZ, R. G., “Telecinco domina el mapa de la audiencia”, *El País*, (Madrid, 02-X-2016):  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/01/television/1475341473\\_976377.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/01/television/1475341473_976377.html),  
(fecha de consulta: 20-XII-2016).

HELLÍN GARCÍA, M. J., “El desplome metafórico de la crisis: deshumanización, desahucios y supervivencia en *Techo y comida y Cerca de tu casa*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 121-139.

HELLÍN GARCÍA, M. J. y TALAYA MANSO, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018.

HERRERA, J. y MARTÍNEZ-CARAZO, C. (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

JUNKERJÜRGEN, R., “Anacronismos para politizar a los ciudadanos: El futuro (2013), de Luis López Carrasco”, en Mecke, J., Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Frankfurt, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 2017, pp. 139-154.

KOO, P., “Crisis económica y burbuja inmobiliaria en *Cinco metros cuadrados y Casas vacías, las nuevas ruinas*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 179-195.

LOSILLA, C., “Un impulso colectivo”, *Caimán Cuadernos de Cine*, 27, 19, IX, 2013, pp. 6-8.

LOSILLA, C., “Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”, en Rodríguez, H. J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2006, pp. 39-61.

MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

MECKE, J., JUNKERJÜRGEN, R. y PÖPPEL, H. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017.

MEDEM, J., “A vueltas con un viejo debate”, *El Mundo*, (Madrid, 15-V-1993), citado en Heredero, C., y Santamaría, A., (eds.), *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Nuevo Milenio, 2002.

MEJÓN, A. y ROMERO SANTOS, R., “Perdiendo el norte: una brújula para la crisis”, en Mecke, J., Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2017, pp. 123-137.

MORA DÍEZ, E., “La imagen-espejo: icono y realidad en el cine del cambio de siglo”, *Revista Latente*, 10, XII, 2012, pp. 105-122.

MORA DÍEZ, E., *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana: tradiciones y transiciones*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016.

MOREIRAS MENOR, C., *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2011.

MUÑOZ OGÁYAR, J., “Historia de una crisis anunciada: *Los lunes al sol* y *El desconocido*, o cómo predecir el futuro y no morir en el intento”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 197-211.

OCAÑA, J., “El pueblo se rebela”, *El País*, (Madrid, 06-VI-2014): [https://elpais.com/cultura/2014/11/06/actualidad/1415299260\\_868257.html](https://elpais.com/cultura/2014/11/06/actualidad/1415299260_868257.html), (fecha de consulta: 07-III-2018).

PÉREZ-LANZAC, C., “Atrapados en el Norte”, *El País*, (11-II-2012): [https://elpais.com/sociedad/2012/02/11/actualidad/1328962500\\_273909.html](https://elpais.com/sociedad/2012/02/11/actualidad/1328962500_273909.html), (fecha de consulta: 11-III-2018).

PIÑEIRO, R., “Todos los ‘realities’ emitidos en España, ordenados de peor a mejor”, *Vanity Fair*, (Madrid, 16-VII-2015): <http://www.revistavanityfair.es/actualidad/television/articulos/reality-shows-espana-ranking-mejor-a-peor-gran-hermano-supervivientes-alaska-y-mario-gandia-shore/21135>, (fecha de consulta: 12-XII-2017).

PUEBLA, B., *El tratamiento de la actualidad en las series de ficción. Los casos de 7 vidas y Aquí no hay quien viva (2004-2006)*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

QUINTANA, Á., “Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español”, *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 32, 2008, pp. 251-263.

RODRÍGUEZ, H. J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2006.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Barcelona, Laertes, 2014.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*, Barcelona, Laertes, 2017.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Universo Almodóvar: Estética de la pasión en un cineasta postmoderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., “La trilogía de la crisis de Enrique Urbizu: *La caja 507*, *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*”, en Parejo, N., y Sánchez-Escalonilla, A. (eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis*, Pamplona, EUNSA, 2016, pp. 143-155.

SÁNCHEZ-TRIGO, R., “El cine fantástico español bajo la sombra de la crisis (2007-2015)”, en Parejo, N., y Sánchez-Escalonilla, A. (eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis*, Pamplona, EUNSA, 2016, pp. 157-171.

SÁNCHEZ VIDAL, A., “Florián Rey y las dos versiones de ‘La aldea maldita’”, *Artigrama*, 4, 1987, pp. 309-324.

SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2004.

SENÍS FERNÁNDEZ, J., “Precariedad simbólica y crisis en *Vidas pequeñas*”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 229-243.

SINESTERRA RENTERÍA, F., *Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español durante el inicio de la crisis económica: 2007 a 2009*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

TOMÉ CABALLERO, M., “Reflejo cinematográfico de una España en crisis”, en Camarero Calandria, M. E. y Marcos Ramos, M. (coords.), *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*, Salamanca, 26-28 de junio de 2013, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 268-272.

“Una trilogía sevillana”, *Mundoficción*: <http://mundoficcion.com/project/una-trilogia-sevillana/>, (fecha de consulta: 07-III-2018).

VILLARMEA ÁLVAREZ, I., “Proyectos de nunca acabar. Retratos de la juventud española en el cine de la austeridad”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 263-282.

ZURRO, J., “Thierry Frémaux: ‘En Cannes no hay cine español porque no me invitan a verlas’”, *El español*, (Madrid: 25-IX-2017): [https://www.elspanol.com/cultura/cine/20170925/249475326\\_0.html](https://www.elspanol.com/cultura/cine/20170925/249475326_0.html), (fecha de consulta: 03-X-2017).

**MAGICAL GIRL**

AGUILAR, P., “Magical girl: buen director, pésimo guionista”, *Pilar Aguilar Cine*, (26-X-2014):

<http://pilaraguilarcine.blogspot.com.es/2014/10/magical-girl-buen-director-pesimo.html>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

ALDARONDO, R., “Carlos Vermut: ‘Me puse Vermut porque me gustaba dibujar las etiquetas de las botellas’”, (09-X-2014):

<https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/201410/09/puse-vermut-porque-gustaba-201410091543.html>, (fecha de consulta: IX-2016).

ALMODÓVAR, P., “Mágico Vermut”, *El Deseo*, 2014:

<http://www.eldeseo.es/buenas-noticias/>, (fecha de consulta: 10-X-2016).

BELINCHÓN, G., “Carlos Vermut: ‘Si llego a tener Twitter arruino mi carrera’”, *El País*, (Madrid, 07-VII-2015):

[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/05/actualidad/1436123987\\_656577.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/05/actualidad/1436123987_656577.html), (fecha de consulta: 02-XII-2016).

BUSTOS SEGARRA, M., *Intertextualidad y costumbrismo en el cine de Carlos Vermut*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Jaume I, 2015.

CASTEJÓN, M., “2014, el mejor año del cine español, ¿también para las mujeres?”, *Pikara Magazine*, (05-II-2015):

<http://www.pikaramagazine.com/2015/02/2014-el-mejor-ano-del-cine-espanol-tambien-para-las-mujeres/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

COSTA, J., “Niña de fuego y hielo”, *El País*, (Madrid, 17-IX-2014):

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444\\_494503.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444_494503.html), (fecha de consulta: 12-IX-2016).

DÁVILA, P. y LINDE, A., “5 carteles 5 identidades// Carlos Vermut, el autor total”, *PREMIOSPROYECTA*, (9-IX-2015):

<http://premiosproyecta.com/sin-categoria/5-carteles-5-identidades-carlos-vermut-el-autor-total/>, (fecha de consulta: 20-IX-2016).

DÁVILA, P. y LINDE, A., “Para Magical Girl queríamos un cartel simbólico, intrigante, icónico”, *Gráfica*, (17-IX-2015):

<https://grafica.info/carlos-vermut-cartel-magical-girl/>, (fecha de consulta: 20-IX-2016).

DE FRUTOS, J., “Carlos Vermut: ‘Magical Girl es un exceso de realidad’”, *BEAT Valencia*, (Valencia, 30-I-2015): <http://beatvalencia.com/carlos-vermut-magical-girl-es-un-exceso-de-realidad/>, (fecha de consulta: 02-XII-2016).

EMEGE, G., “De personajes tóxicos y confusiones {Magical Girl}”, *KALLISTIXX*, (19-III-2015):

<https://kallistixx.wordpress.com/2015/03/19/de-personajes-toxicos-y-confusiones-magical-girl/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).

- “Entrevista con Carlos Vermut”, *El País*, (Madrid, 20-II-2015): [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/20/actualidad/1424433600\\_1424444916.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/20/actualidad/1424433600_1424444916.html), (fecha de consulta: 06-XII-2016).
- FREIXAS, L., “¿Qué es una película machista?”, *Huffington Post*, (Madrid, 10-III-2015): [http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista\\_b\\_6833124.html?utm\\_hp\\_ref=spain](http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista_b_6833124.html?utm_hp_ref=spain), (fecha de consulta: 23-XII-2016).
- GONZÁLEZ, J. C., “Diosas y odiosas en la feminidad fílmica del siglo XXI”, *trama&fondo*, 39, 2015, pp. 119-122.
- GUERRERO, G., “Magical Girl, noir cañí”, *Enfoques*, (16-III-2015): <http://www.cinefagos.es/filmin-magical-girl-noir-cani/>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).
- LALLAVEAZULES, “La figura: Carlos Vermut (cineasta español)”, *La llave azul*, (14-X-2014): <http://www.lallaveazul.es/carlos-vermut/>, (fecha de consulta: 02-XII-2016).
- LOBATO, D., “‘Carlos Vermut de ‘Magical Girl’: ‘El personaje de Bárbara representa bastante parte de mí’”, *e.cartelera*, (27-X-2014): <http://www.ecartelera.com/noticias/19933/entrevista-carlos-vermut-director-magical-girl/>, (fecha de consulta: 09-XII-2016).
- MAKEDONAS, E., “Leviathan. The Reified Universe of Carlos Vermut’s *Magical Girl* (2014)”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, Vol. 22, 3, XII, 2016, pp. 264-279.
- MONTERO, S., “La niña de fuego”, *Dirigido por*, XII, 2014: <https://eltrasterodesara.wordpress.com/2014/12/01/la-nina-de-fuego/>, (fecha de consulta: 26-XII-2016).
- MORENO, C., *El nuevo/otro tipo de cine: Magical Girl*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2015.
- QUINTERO, A., DE LEÓN, R. y QUIROGA, R., *La niña de fuego*, Andalucía, 1944.
- RAMOS, E., “*Magical Girl* de Carlos Vermut, la creación de un estilo”, *Comunicaciones y Cultura*, 28-X-2015: <http://comunicacionesyculturas.over-blog.com/2015/10/magical-girl-de-carlos-vermut-la-creacion-de-un-estilo.html>, (fecha de consulta: 06-X-2016).
- REVIRIEGO, C., “Carlos Vermut: ‘El cine consiste en jugar con el espectador’”, *El Cultural*, 17-X-2014: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Carlos-Vermut-El-cine-consiste-en-jugar-con-el-espectador/6946>, (fecha de consulta: 23-XII-2016).
- RODRÍGUEZ, P., “Magical girl/La niña de fuego éxito total en Francia”, *Conexión Travis*, (01-IX-2016): <http://conexiontravisbickle.blogspot.com/2016/09/magical-girl-la-nina-de-fuego-exito.html>, (fecha de consulta: 09-VIII-2017).



SÁNCHEZ LÓPEZ, R., “El cartel de cine en España a través de sus creadores”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 199-121.

SK\*EP, *Dae-Hyun y el caldero de monedas de oro*, Barcelona, Norma Editorial, 2013.

VENET GUTIERREZ, J., “La pieza ensangrentada del puzzle: crisis del sujeto, crisis económica e identidad en *Magical Girl*”, en Asión, A., Castán, A., Gracia, J. A., Lacasta, D. y Ruiz, L. (coords.), *II Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Albaracín, 25-26 noviembre 2016, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018, pp. 261-268.

VENET GUTIERREZ, J., “Una zanja en la frente otea la cola del lagarto”, *Cine Cubano*, 197, VII-XII, 2015, pp. 112-116.

VENET GUTIERREZ, J., *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme Magical Girl. Entrevista a Inmaculada Jáuregui Balenciaga*, (Despacho de Psicología y Psicoterapia, Las Palmas de Gran Canaria, 13-XI-2017), Material inédito, Modalidad presencial, 2017, 1:50:09.

VERMUT, C., *Magical Girl. Guion, Los cuadernos de Cinema23*, México D. F., Internacional Cinematográfica, Iberocine, A. C., 2016, (s. p.).

## HERMOSA JUVENTUD

AGENCIA EFE, “Jaime Rosales, el único cineasta español en Cannes con un retrato de juventud”, *Cadena Ser*, (Madrid, 17-IV-2014): [http://cadenaser.com/ser/2014/04/17/cultura/1397690230\\_850215.html](http://cadenaser.com/ser/2014/04/17/cultura/1397690230_850215.html), (fecha de consulta: 10-VII-2017).

BELINCHÓN, G., “Mi carrera llevaba una deriva hacia el cine de museos”, *El País*, (Madrid, 18-V-2014), p. 37.

BRAVO ESCUDERO, S., *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2018.

BRAVO ESCUDERO, S., “La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, 2016, pp. 303-319.

BRAVO ESCUDERO, S., “La obra de Jaime Rosales: Diálogos con Yazujiro Ozu”, *Revista Latente*, 15, 2017, pp. 91-104.

BRAVO ESCUDERO, S., “Jaime Rosales y Las horas del día. Banalidad y asesinos en serie”, en Herrero Gutiérrez, F. J. y Mateos Martín, C. (coords.), *Del verbo al bit*, La Laguna, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2017, pp. 61-79.

CABRERA RODRÍGUEZ, C., “Jaime Rosales en busca de su espectador ideal”, *enfoco*, 51, I-III, 2012, pp. 32-33.

CALVO, A. G., “Torbe me dijo que podía hacerme millonaria con el porno”, *SensaCine*, (París, 30-V-2014): <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18519541/>, (fecha de consulta: 04-III-2018).

CENDROS, T., “Jaime Rosales asegura que le interesa recrear la violencia porque le aterrera”, *El País*, (Barcelona: 06-VI-2003): [https://elpais.com/diario/2003/06/06/cine/1054850404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/06/cine/1054850404_850215.html), (fecha de consulta: 10-X-2017).

CORBALÁN, A., “No nos vamos, nos echan: representaciones filmicas de la nueva emigración”, en Hellín García, M. J. y Talaya Manso, H. (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, pp. 53-69.

ESTRADA DESING, “La imagen en blanco y negro”, *Sueño y silencio. Pressbook*, Madrid, Estrada Desing S.L., 2013.

ESTRADA DESING, *Hermosa juventud, Pressbook*, Madrid, Estrada Desing S.L., 2014.

FERRÁNDIZ GARCÍA, J., *Renovación estética y discursiva en La soledad de Jaime Rosales y la mujer sin piano, de Javier Rebollo*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2016.

“Hablamos con Jaime Rosales de su estreno de *Hermosa juventud*”, *Noticine*, (s. f.): <http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/20975-hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-qhermosa-juventudq.html>, (fecha de consulta: 10-VII-2017).

IGLESIAS, E., “Jaime Rosales: ‘Con la precariedad el dinero se convierte en un tema recurrente’”, *El Confidencial*, (Madrid: 18-V-2014): [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente\\_131876/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente_131876/), (fecha de consulta: 10-X-2017).

MARTÍN-ESTUDILLO, L., “Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)”, *Romance Quarterly*, Vol. 64, 4, 2017, pp. 196-205.

MARTÍNEZ MARÍN, R., “Retratos de la crisis económica en España: inmovilidad y la generación perdida en *Hermosa juventud*”, IX Congreso Internacional de Análisis Textual, Valladolid, 8-21 octubre, 2017.

PIÑA, M. C., “Jaime Rosales: ‘No creo en el optimismo, creo en la esperanza’”, *RFI, Radio Francia Internacional*, (París, 27-V-2014): <http://es.rfi.fr/cultura/20140521-jaime-rosales-no-creo-en-el-optimismo-creo-en-la-esperanza>, (fecha de consulta: 19-III-2018).

REDACCIÓN MIRADAS, “Jaime Rosales: ‘El cine como herramienta intelectual y sensible está infrautilizado’”, *Miradas, revista del audiovisual*, VII, 2004, pp. 4-5.

ROSALES, J., *El lápiz y la cámara*, Madrid, la Huerta Grande, 2017.

ROSALES, J., *Hermosa juventud. Notas del director*, Madrid, Propiedad particular de Jaime Rosales, 2013.

ROSALES, J., “Retrato de la juventud actual, retrato actual de la juventud”, *El Cultural*, Madrid, Unidad Editorial, (09-V-2014):  
<http://www.elcultural.com/revista/cine/Retrato-de-la-juventud-actual-retrato-actual-de-la-juventud/34643>, (fecha de consulta: 10-VII-2017).

ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guión técnico de La Soledad*, Propiedad particular de Jaime Rosales, 2006.

ROSALES, J. y RUFAS, E., *Guión técnico de Hermosa juventud*, Propiedad particular de Jaime Rosales, versión 5 y 6, 2013.

VALL, P., “Bofetadas de realidad”, *Fotogramas*, (Barcelona, 20-V-2014):  
<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Hermosa-juventud/Bofetadas-de-realidad>, (fecha de consulta: 10-X-2017).

VENET GUTIERREZ, J., *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales*, (El Camarote, Madrid, 18-X-2017), Material inédito, modalidad presencial, 2:27:15.

VENET GUTIERREZ, J., *Nada con nadie. De la forma visible a la materia sensible. La polivisión en La soledad (Jaime Rosales, 2007)*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

ZURRO, J., “Thierry Frémaux: ‘En Cannes no hay cine español porque no me invitan a verlas’”, *El español*, (Madrid: 25-IX-2017):  
[https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170925/249475326\\_0.html](https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170925/249475326_0.html), (fecha de consulta: 03-X-2017).

## **HISTORIA, ARTE Y CULTURA**

ABELLÁ, R., *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de hoy, 1996.

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA, *Academia Mexicana de la Lengua*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, Pro-Academia Mexicana de la Lengua, 2016:  
<http://academia.org.mx/esp/respuestas/item/escopica>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

ACOSTA, R. (ed.), *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, Colección Criterios, Casa de las Américas, UNEAC, 2002.

BARRERO, M., *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla, ACT Ediciones, 2015.

BARTHES, R., *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

BARTHES, R., “Retórica de la imagen”, en Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 31-54.

BOURDIEU, P., “La Internacional de los Intelectuales: La ciencia como profesión, la política como compromiso: por una nueva división del trabajo político”, *Criterios*, 34, 2003, pp. 161-166.

BREDEKAMP, H., “Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie” (“Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa”), citado en Bürger, P., *Teoría de la vanguardia.*, Barcelona, Península, 2000.

BUÑUEL, L., *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.

BURKE, P., “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en Burke, P. (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 87-306.

BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

*Carteles*, Vol. 17, 8, IV, 1931.

CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C., *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009.

CASTELLANO, P., *Por Dios, por la Patria y el Rey: Una visión crítica de la transición española*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

CELA, C. J., *En España, el que resiste, gana*, Discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias, Oviedo, Centro Virtual Cervantes, 1987:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_03.htm),  
(fecha de consulta: 10-IV-2017).

CELA, C. J., *La colmena*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS, *Religión (II) ISSP, Estudio No. 2.776, X-XII*, 2008:  
[http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2760\\_2779/2776/es2776.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2760_2779/2776/es2776.pdf) y [http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1\\_encuestas/estudios/ver.jsp?estudio=10382](http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1_encuestas/estudios/ver.jsp?estudio=10382), (fecha de consulta: 04-XII-2016).

CLARK, J., *Urban Dictionary*, (s. c., 17-IV-2011):  
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=flunkyball>,  
(fecha de consulta: 2018).

CUARTANGO, P. G., “Los intelectuales y el compromiso”, *El Mundo*, (Madrid, 02-VI-2015):  
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/02/556cf596ca4741fa798b45b4.html>,  
(fecha de consulta: 10-II-2018).

- DOSTOIEVSKI, F., *Memorias del subsuelo*, Madrid, Luarna Ediciones, (s. f. / s. p.).  
Fotocopia en PDF.
- FLORISTÁN, A. (coord.), *Historia del mundo moderno*, Madrid, Actas, 2006.
- GARCÍA, H., *Un geek en Japón*, Barcelona, Norma Editorial, 2012.
- GARCÍA CÁRCEL, R. (coord.), *Historia de España del siglo XVIII: la España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GARCÍA LORCA, F., *Amor de Don Perlimplín con Belissa en su jardín*, en GARCÍA LORCA, F., *Amor de Don Perlimplín con Belissa en su jardín*:  
[http://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/amor\\_de\\_don\\_perlimplin.htm](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/amor_de_don_perlimplin.htm),  
(fecha de consulta: 09-XII-2016).
- GIL PECHARROMÁN, J., *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008.
- GRAMSCI, A., *La formación de los intelectuales*, México D. F., Grijalbo, 1967:  
<https://kmarx.files.wordpress.com/2012/09/gramsci-antonio-la-formacion-de-los-intelectuales.pdf>, (fecha de consulta: 11-II-2018).
- “Historia de España: Siglo XX”, *Websaber*, (Madrid, 10-III-2018):  
<http://websaber.es/historia/espana/sigloxx/historiaespanasigloxx.html>,  
(fecha de consulta: 10-III-2018).
- IBÁÑEZ, J. C., “Anotaciones a la lectura del poema Palacio de hielo de Luis Buñuel”, *Espéculo*, 3, VI, 1996, (s. p.):  
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/bunuel.htm>,  
(fecha de consulta: 09-XII-2016).
- JENSEN, G., *Franco: Soldier, Commander, Dictator*, Washington D.C., Potomac Books, 2005.
- JIMÉNEZ DÍAZ, J. F., “El liderazgo político de Felipe González en contexto”, *Sociedad y utopía*, 33, 2009, pp. 287-312.
- KAMEN, H. A., *Imperio: la forja de España como potencia mundial*, Madrid, Aguilar, 2003.
- KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- LOCKHART, W., “Sobre arte comprometido”, *Asir*, 14, III, 1950, pp. 5- 9:  
<http://anaforas.fic.edu.uy:8080/jspui/handle/123456789/4093?mode=full>,  
(fecha de consulta: 21-II-2018).
- NAIDORF, J., MARTINETTO, A. B., STURNIOLO, S. A., y ARMELLA, J., “Reflexiones acerca del rol de los intelectuales en América Latina”, *Education Policy Analysis Archives/Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, Vol. 18, 25, 2010, pp. 1-40.

NIETO YUSTA, C., “Una de las historias: el surrealismo”, en Aznar Almazán, Y., García Hernández, M. A., y Nieto Yusta, C., *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 239-290.

ORTIZ, M., *Palos flamencos*, (12-III-2010):  
<http://www.flamencoviejo.com/zambra.html>, (fecha de consulta: 27–XII-2016).

ORWELL, G., *1984*, Tercera Parte, Capitulo II, Sydney, Project Gutenberg Australia, 2001.

PERDICES DE BLAS, L., “Todo lo que era sólido”, en “Páginas en presente”, *Babelia, El País*, (Madrid, 28-XII-2013), pp. 6-7.

PFISTER, M., “Concepciones de la intertextualidad”, en Navarro, D., (comp.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Criterios, 2004, pp. 25-49.

PÉREZ-AGOTE, A., *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*, Madrid, CIS, 2012.

PÉREZ-AGOTE, A. y SANTIAGO, J. A. (eds.), *La situación de la religión en España a principios del siglo XXI*, Madrid, CIS, 2005.

PÉREZ-AGOTE, A. y SANTIAGO, J. A. (eds.), *Religión y política en la sociedad actual*, Madrid, Editorial Complutense, CIS, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, XII, 2017:  
<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=buenismo>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

RADFORD, L., “De la teoría de la objetivación”, *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, Vol.7, 2, 2014, pp. 132-150.

ROJAS, S., *El arte agotado*, Santiago de Chile, Sangría, 2012.

SARTRE, J. P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

SERT ARNÚS, G., *El concepto de autonomía del arte en TH. W. Adorno*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014.

SIVAK, F. A., “La autonomía del Arte: Bürger y Adorno”, *Nuevos Sonidos*, (29-VII-2011): <http://saulmartin.blogspot.com.es/2011/07/la-autonomia-del-arte-burger-y-adorno.html>, (fecha de consulta: 25-I-2018).

SOCA, R. (edit.), *La página del idioma español*, 2009-2014:  
<http://elcastellano.org/palabra/crisis>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

*The Free Dictionary*: <https://www.thefreedictionary.com/shock>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid, Cátedra, 2005.

ZIOMEK, J., “La pornografía y lo obsceno”, *Criterios*, 25-28, 1990, pp. 244-264.

## ECONOMÍA

AGENCIA EFE, “El mapa de la corrupción urbanística en España”, *ABC*, (Madrid, 06-XI-2006):

[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-11-2006/abc/Nacional/el-mapa-de-la-corrupcion-urbanistica-en-espa%C3%B1a\\_1524119294984.html#](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-11-2006/abc/Nacional/el-mapa-de-la-corrupcion-urbanistica-en-espa%C3%B1a_1524119294984.html#), (fecha de consulta: 09-III-2018).

AGENCIA EFE, “Salgado asegura que el Gobierno está satisfecho con el Plan E, salvo por el empleo”, *Europa Sur*, (Madrid, 06-V-2009):

[http://www.europasur.es/espana/Salgado/asegura-Gobierno-satisfecho-Plan\\_0\\_256774407.html](http://www.europasur.es/espana/Salgado/asegura-Gobierno-satisfecho-Plan_0_256774407.html), (fecha de consulta: 10-III-2018).

ÁLVAREZ, P., “El gasto público en educación en España cae a niveles de 2006”, *El País*, (Madrid, 17-VI-2016):

[https://politica.elpais.com/politica/2015/06/17/actualidad/1434565950\\_821554.html](https://politica.elpais.com/politica/2015/06/17/actualidad/1434565950_821554.html), (fecha de consulta: 17-V-2018).

AMIN, S., “Crisis económica”, en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo I, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 649-655.

ANSEDE, M., “El ladrillo devoró cada hora 6.500 m<sup>2</sup> de bosque”, *Público.es*, (Madrid, 09-VI-2011):

<http://web.archive.org/web/20110612115154/http://www.publico.es/ciencias/380919/el-ladrillo-devoro-cada-hora-6-500-m2-de-bosque>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

ANTÓN, A., *Precariedad laboral e identidades juveniles*, Madrid, Fundación Sindical de Estudios –CC.OO., 2006.

BACARDIT, J., “El ‘precariat’ és una classe social molt radical, l’única que volt ser prou forta per abolir-se a si mateixa”, *Directa*, (Catalunya, 02-XII-2015):

<https://directa.cat/precariat-es-una-classe-social-molt-radical-lunica-que-vol-ser-prou-fora-abolir-se-si-mateixa>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

BEINSTEIN, J., “Estados Unidos en el centro de la crisis mundial”, *Enfoques Alternativos*, 27, XI, 2004, pp. 24-29.

BELLOD REDONDO, J. F., “Crecimiento y especulación inmobiliaria en la economía española”, *Principios*, 8, 2007, pp. 59-82.

BERTOLÍN MORA, J., *La burbuja inmobiliaria española: causas y consecuencias*, Tesis de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Catalunya, 2014.

BILBAO, A., CANO, E. y STANDING, G., *Precariedad laboral. Flexibilidad y desregulación*, Valencia, Germania, 2000.

BLASCO, E., “Mujeres y precariedad en los nuevos entornos laborales”, *Gaceta sindical: reflexión y debate*, 29, 2017, pp. 183-198.

CAMPOS ECHEVERRÍA, J. L., *La burbuja inmobiliaria española*, Madrid, Marcial Pons, 2008.

CARNOY, M., *El trabajo flexible en la era de la información*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

CEDÓN, B., “Alarmas sobre la burbuja inmobiliaria en España”, *Pensamientos y tecnología*, (Madrid, 04-I-2007): <http://www.bcendon.com/alarmas-sobre-la-burbuja-inmobiliaria-en-espana/>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

COMISIÓN EJECUTIVA CONFEDERAL, *Resumen del Informe La precariedad se extiende*, Unión General de Trabajadores, Madrid, 2017:  
<http://www.ugt.es/Documentos%20de%20apoyo/Resumen%20La%20precariedad%20se%20extiende.pdf>, (fecha de consulta: 18-V-2018).

CRESPO CARRILLO, J. I., *Las dos próximas recesiones. Cómo, dónde, cuándo y por qué se producirán*, Bilbao, Deusto, 2012.

CRESPO CARRILLO, J. I., *¿Por qué en 2017 volveremos a entrar en recesión?*, Bilbao, Deusto, 2016.

“¿Crisis? ¿What crisis?”, *The Economist*, (London, 03-VII-2008):  
<https://www.economist.com/europe/2008/07/03/crisis-what-crisis>,  
(fecha de consulta: 11-II-2018).

“Cronología de las reformas laborales en España”, *El País*, (Madrid, 15-VI-2010):  
[https://elpais.com/economia/2010/06/15/actualidad/1276587186\\_850215.html](https://elpais.com/economia/2010/06/15/actualidad/1276587186_850215.html),  
(fecha de consulta: 15-V-2018).

DE LA CAL BARREDO, M. L., “La exclusión socio económica de las mujeres: precariedad laboral, trabajo reproductivo y economía informal”, en Manzanos Bilbao, C. (coord.), *Lucha contra la exclusión y feminización de la pobreza: papel de las instituciones y del movimiento asociativo*, Vitoria Gasteiz, IKUSBIDE, 2009, pp. 49-66.

DÍAZ, J., “España deja atrás 2013, crónica de un año de sombras... y luces”, *Expansión*, (Madrid, 26-XII-2013):  
<http://www.expansion.com/2013/12/18/economia/1387360918.html>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).



*Diccionario Económico*, Madrid, Unidad Editorial Información Económica S. L, 2018:  
<http://www.expansion.com/diccionario-economico/crisis-economica.html>,  
(fecha de consulta: 04-II-2018).

“El Gobierno español pide el rescate bancario a Europa”, *20 minutos*, (Madrid, 09-VI-2012): <https://www.20minutos.es/noticias/1505824/0/rescate-espana/bancos/eurozona/>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

“España sale de la recesión después de más de dos años al crecer un 0,1% en el tercer trimestre”, *ABC*, (Madrid, 24-X-2013):  
<http://www.abc.es/economía/20131023/abci-espana-sale-recesion-tras-201310231021.html>, (fecha de consulta: 10-III-2018).

EUROPA PRESS, “Qué es la tasa de temporalidad en el mercado laboral”, *El Economista*, (Madrid, 24-II-2015):  
<http://www.eleconomista.es/economia/noticias/6503457/02/15/Que-es-la-tasa-de-temporalidad-en-el-mercado-laboral.html>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

FERNÁNDEZ DURÁN, R., *El Tsunami urbanizador español y mundial: Sobre sus causas y repercusiones devastadoras, y la necesidad de prepararse para el previsible estallido de burbuja inmobiliaria*, Barcelona, Editorial Virus, 2006.

FERREIRA, M. A.V., “Incertidumbre, crisis y globalización: la revolución inminente”, *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, Vol. 7, 1, 2013, pp. 5-19.

GALBRAITH, J. K., “Ilusión, esperanza ilimitada y optimismo”, en Galbraith, J. K., *The Great Crash: 1929*, Capítulo I, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 15-38.

GARCÍA-OVIES, C., “La reconversión fallida de la minería española: 26.500 millones a la basura con respaldo sindical”, *OK diario*, (Madrid, 30-V-2016):  
<https://okdiario.com/economia/2016/05/30/reconversion-fallida-mineria-espanola-26-500-millones-basura-respaldo-sindical-174330>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

GARICANO, L., *El dilema de España: ser más productivos para vivir mejor*, Barcelona, Península, 2014.

GARRIDO, H., “Una temporalidad ‘enquistada’ afea la tasa de paro más baja en España desde el año 2009”, *20 Minutos*, (Madrid, 27-X-2016):  
<https://www.20minutos.es/noticia/2873241/0/epa-tercer-trimestre-2016/>,  
(fecha de consulta: 15-V-2018).

GÓMEZ, M. V., “El empleo cierra su peor año”, *El País*, (Madrid, 24-I-2009):  
[http://elpais.com/diario/2009/01/24/economia/1232751601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/24/economia/1232751601_850215.html),  
(fecha de consulta: 15-III-2018).

GÓMEZ, M. V., “El paro registrado baja de los cuatros millones por primera vez en seis años”, *El País*, (Madrid, 02-VI-2016):  
[http://www.elpais.com/economia/2016/06/02/actualidad/1464850119\\_447247.html](http://www.elpais.com/economia/2016/06/02/actualidad/1464850119_447247.html),  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

GÓMEZ, M. V., “España vuelve a ser el país de la UE con la tasa de empleo temporal más alta nueve años después”, *El País*, (Madrid, 23-V-2018):  
[https://elpais.com/economia/2018/05/23/actualidad/1527099659\\_539749.html](https://elpais.com/economia/2018/05/23/actualidad/1527099659_539749.html),  
(fecha de consulta: 17-V-2018).

GONZÁLEZ-PARÁMO, J. M., “Financial market failures and public policies: A central banker’s perspective on the global financial crisis”, *Hacienda Pública Española/Revista de Economía Pública*, III, 2009, pp. 127-156.

GUTIÉRREZ, J. J., “Comunicado íntegro del Eurogrupo sobre el rescate a la banca española”, *Diario de Avisos*, (Madrid, 09-VI-2012):  
<http://www.diariodeavisos.com/2012/06/comunicado-integro-del-eurogrupo-sobre-el-rescate-a-la-banca-espanola/>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

HOBBSAWM, E. J., “La crisis del siglo XVII”, en Aston, T. (comp.), *Crisis en Europa, 1560-1660*, Madrid, Alianza Universidad, 1983, pp. 15-71.

HUERTA DE SOTO, J., *Dinero, crédito bancario y ciclos económicos*, Unión Editorial, Madrid, 1998.

HUERTA GONZÁLEZ, A., “La insustentabilidad de la Unión Monetaria”, *Economía Informa*, 375, VII-VIII, 2012, pp. 3-26.

HUERTA GONZÁLEZ, A., *Unión monetaria y crisis de la zona euro*, México D.F, UNAM, 2014.

“In come the waves, The global housing boom”, *The Economist*, (London, 16-VI-2005):  
<https://www.economist.com/special-report/2005/06/16/in-come-the-waves>,  
(fecha de consulta: 11-II-2018).

KEYNES, J. M., *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 275-279.

“La prima de riesgo cierra en 632 puntos básicos después de haber llegado a los 642”, *20minutos*, (Madrid, 23-VII-2012):  
<https://www.20minutos.es/noticia/15462885/0/prima-riesgo/maximo/historico/>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

“La prima de riesgo sigue en máximos históricos en su peor semana desde la entrada del euro”, *20minutos*, (Madrid, 18-V-2012):  
<https://www.20minutos.es/noticia/1455615/0/prima-de-riesgo/roza-500-puntos/bolsa-ibex/>, (fecha de consulta: 12-III-2018).

LEONHARDT, D., y CONNELLY, M., “81% in Poll Say Nation is Headed on Wrong Track”, *The New York Times*, (New York, 04-IV-2008):  
<http://www.nytimes.com/2008/04/04/us/04poll.html>, (fecha de consulta: 26-II-2018).

LLAMAS, M., “España cierra 2017 con una tasa de paro del 16,5%, su nivel más bajo desde 2008”, *Libre mercado*, (Madrid, 25-I-2018):

<https://www.libremercado.com/2018-01-25/el-paro-bajo-en-471100-personas-en-2017-hasta-niveles-de-2008-1276612713/>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

LÓPEZ ARÉVALO, J. A., “Unión monetaria y crisis de la zona euro. Arturo Huerta González”, *Economía Informa*, 387, VII-VIII, 2014, pp. 96-101.

MALUQUER DE MOTES, J., “España en el país de las maravillas. La nueva Gran Depresión de la economía española”, en Llopis, E. y Maluquer de Motes, J. (coords.), *España en crisis. Las grandes convulsiones de la economía española (1348-2012)*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

MALUQUER DE MOTES, J., *La economía española en perspectiva histórica*, Barcelona, Pasado y Presente, 2014.

MAQUEDA, A. y GÓMEZ, M. V., “Bruselas sitúa a España a la cabeza de la desigualdad por renta en la UE”, *El País*, (Madrid, 24-XI-2017):

[https://elpais.com/economia/2017/11/23/actualidad/1511465471\\_017133.html](https://elpais.com/economia/2017/11/23/actualidad/1511465471_017133.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

MARTÍNEZ, J. C., “Claves: el borrador de la reforma laboral”, *20minutos*, (Madrid, 11-VI-2010):

<https://www.20minutos.es/noticia/734731/0/claves/reforma/laboral/>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

MARTÍNEZ PAGÉS, J. y MAZA, L. A., “Análisis del precio de la vivienda en España”, *Documento de Trabajo n.º 0307*, Madrid, Banco de España, 2003, pp. 1-45:

<https://www.bde.es/f/webbde/SES/Secciones/Publicaciones/PublicacionesSeriadas/DocumentosTrabajo/03/Fic/dt0307.pdf>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

MARX, K., *El Capital*, Tomo III, Vol. 7, México D.F, Siglo XXI, 2006.

MERINO ESCARTÍN, J. F., “Reforma Laboral 2012 (Resumen de la ley 3/2012 en comparación con el RD Ley 3/2012)”, *Notarios y registradores*, (Madrid, s. f.):

<https://www.notariosyregistradores.com/doctrina/resumenes/2012-reforma-laboral-ley.htm>, (fecha de consulta: 11-III-2018).

MORATA GARCÍA DE LA PUERTA, B. y DÍAZ AZNARTE, M., “Reforma laboral de España: precariedad, desigualdad social y funcionamiento del mercado de trabajo”, *Estudio socio-jurídico*, 15, 2013, pp. 41-71:

<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/sociojuridicos/article/view/2519/2320>, (fecha de consulta: 25-II-2018).

MORENO MÁRQUEZ, G., ALONSO DE ARMIÑO LLANOS, ZUBERO BEASKOETXEA, I. y GÓMEZ, I., “Precariedad laboral, precariedad vital”, *Inguruak: Soziologia Eta Zientzia Politikoaren Euskal Aldizkaria/Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política*, 32, 2002, pp. 143-186.

MUÑOZ, B., “Crisis (Teoría de la): Habermas/Offe”, en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo I, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 642-649.

MUÑOZ, G., “Juventud y mercado de la vivienda en España: análisis de la situación”, *Revista Estudios de la Juventud*, 116, 2017, pp. 155-168:  
[http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_documentos11.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_documentos11.pdf), (fecha de consulta: 13-V-2018).

NAREDO, J. M., “El modelo inmobiliario español y sus consecuencias”, *Boletín CF+S*, 44, VI, 2010: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n44/ajnar.html>, (fecha de consulta: 19-III-2018).

NEFFA, G., “Nouriel Rubini: el economista que predijo la crisis subprime”, *Sala de inversión*, (02-IV-2014):  
<http://www.saladeinversion.com/articulos/nouriel-roubini-el-economista-que-predijo-la-crisis-subprime-1505330871/>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

NIVEAU, M., *Historia de los hechos económicos contemporáneos*, Barcelona, Ariel, 1981.

ORTIZ GARCÍA, M., “La primera crisis capitalista de España”, *El mundo de las finanzas*, (Sevilla, 10-XI-2016): <http://mdelasfinanzas.blogspot.com.es/2016/11/la-primera-crisis-capitalista-de-espana.html>, (fecha de consulta: 06-III-2018).

PARIENTE, R., “¿Qué son las agencias de “rating” o agencias de calificación?”, *BBVA*, (Madrid, 02-V-2017): <https://www.bbva.com/es/las-agencias-calificacion-rating/>, (fecha de consulta: 12-III-2018).

RAMÍREZ, L., “Los gurús económicos que predijeron la crisis financiera global”, *Ok diario*, (24-X-2015): <https://okdiario.com/economia/2015/10/24/gurus-economicos-que-predijeron-crisis-financiera-global-13207>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

RAMOS, M., “La temporalidad laboral”, *Wall Street Internacional*, (Madrid, 17-XII-2015):  
<https://wsimag.com/es/economia-y-politica/17873-la-temporalidadlaboral>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

RAMPELL, C., “Great recession: a Brief Etymology”, *The New York Times*, (New York, 11-III-2009): <https://economix.blogs.nytimes.com/2009/03/11/great-recession-a-brief-etymology/>, (fecha de consulta: 14-II-2018).

ROMERO, A., “El desempleo entre los jóvenes vuelve a batir récords en el primer semestre”, *El País*, (Madrid, 25-IV-2013):  
[http://www.economía.elpais.com/economía/2013/04/25/actualidad/1366878720\\_786828.html](http://www.economía.elpais.com/economía/2013/04/25/actualidad/1366878720_786828.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

SALAS, C., “El economista español que predijo la crisis de 2008 vuelve a la carga: habrá otra recesión en 2017”, *El idealista.com*, (27-IV-2016): <https://www.idealista.com/news/finanzas/inversion/2016/04/27/741902-el-economista-espanol-que-predijo-la-crisis-de-2008-vuelve-a-la-carga-habra-otra>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

SÁNCHEZ, A. I., “Las 35 medidas del Gobierno de Rajoy para ajustar 65 mil millones de euros”, *ABC*, (Madrid, 11-VII-2012): <http://www.abc.es/20120711/espana/abci-relacion-medidas-ajuste-rejoy-201207111234.html>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

SÁNCHEZ GALÁN, F. J., “La influencia de la crisis económica en el régimen de tenencia y condiciones económicas del joven responsable de Hogar”, *Revistas de Estudios de Juventud*, 116, 2017, pp. 49-51: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_jovenesyviviennda.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_jovenesyviviennda.pdf), (fecha de consulta: 27-II-2016).

SANROMA, E., “El mercado de trabajo español en la crisis económica (2008-2012): desempleo y reforma laboral”, *Revista de Estudios Empresariales*, 2, 2012, pp. 29-57.

SEGOVIA, C., “El banco de España da por perdido el 75% del rescate bancario”. *El Mundo*, (Madrid, 07-IX-2017): <http://www.elmundo.es/economia/2017/07/07/59b1092e22601dad198b45a3.html>, (fecha de consulta: 13-III-2018).

SHILLER, R., *Exuberancia irracional*, Bilbao, Deusto, 2000.

SIMON, M., “Los retos de la OIT para el siglo XXI”, *Revista Unión*, 427, XII, 2007, pp. 46-49: [http://portal.ugt.org/Revista\\_Union/numero217/46.pdf](http://portal.ugt.org/Revista_Union/numero217/46.pdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

STANDING, G., “El ‘precariado’ es una clase social muy radical, la única que quiere ser lo suficientemente fuerte para abolirse a sí misma. Entrevista”, *Sin permiso*, (Madrid, 03-XII-2015): <http://www.sinpermiso.info/textos/el-precariado-es-una-clase-social-muy-radical-la-unica-que-quiere-ser-lo-suficiente-fuerte-para>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

STANDING, G., *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

STANDING, G., *La corrupción del capitalismo: ¿Por qué prosperan los rentistas y el trabajo no sale a cuenta?*, Barcelona, Pasado y Presente, 2017.

STANDING, G., “Por qué el precariado no es un concepto espurio”, *Sociología del Trabajo*, “¿Qué es el precariado?”, 82, 2014, pp. 7-15.

STIGLITZ, J., *La gran brecha*, Barcelona, Debolsillo, 2017, p. 405.

VIAÑA, D., “España es el segundo país que más crece de la Eurozona”, *El Mundo*, (Madrid, 12-VIII-2016):

<http://www.elmundo.es/economia/2016/08/12/57ad9dd546163f0c7b8b4623.html>,  
(fecha de consulta: 13-III-2018).

“Zapatero bautiza la crisis: ‘Desaceleración transitoria ahora más intensa’”, *Libertad Digital*, (09-V-2008):

<https://www.libertaddigital.com/economia/zapatero-bautiza-la-crisis-desaceleracion-transitoria-ahora-mas-intensa-1276329984/>, (fecha de consulta: 11-II-2018).

ZHEIN, M. y ROIG, E., “30.000 jóvenes rechazan en Madrid el plan de empleo”, *El País*, (Madrid, 02-XII-1988):

[https://elpais.com/diario/1988/12/02/espana/597020403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/12/02/espana/597020403_850215.html),  
(fecha de consulta: 09-III-2018).

ZUBERO, I., “Las nuevas relaciones entre empleo e inclusión: flexibilización del Trabajo y precarización vital”, *Documentación Social*, 143, pp. 11-30:

[https://www.researchgate.net/publication/280223083\\_Las\\_nuevas\\_relaciones\\_entre\\_empleo\\_e\\_inclusion\\_flexibilizacion\\_del\\_trabajo\\_y\\_precarizacion\\_vital?enrichId=rgreq-4421236181e8e809730dbe4e83de682f-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDIyMzA4MztBUzoyNTM1NTI4Nzg2ODIxMTJAMTQzNzQ2MzEyNTk4NA%3D%3D&el=1\\_x\\_2&\\_esc=publicationCoverPdf](https://www.researchgate.net/publication/280223083_Las_nuevas_relaciones_entre_empleo_e_inclusion_flexibilizacion_del_trabajo_y_precarizacion_vital?enrichId=rgreq-4421236181e8e809730dbe4e83de682f-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDIyMzA4MztBUzoyNTM1NTI4Nzg2ODIxMTJAMTQzNzQ2MzEyNTk4NA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

ZUCKERMAN, M., “The Great Recession Continues”, *The Wall Street Journal*, (New York, 21-I-2010),

<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703837004575013592466508822>,  
(fecha de consulta: 13-II-2018).

## SOCIOLOGÍA

ADELL, M., LARA, A. y MÁRMOL, E., “La PAH: origen, evolución y rumbo”, *Anuario de Movimientos Sociales 2013*, País Vasco, Fundación Betiko, 2014:

<http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2014/02/La-PAH.-Origen-evoluci%C3%B3n-y-rumbo.pdf>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

AGENCIA EFE, “La emigración de jóvenes se dispara un 41% desde el comienzo de la crisis”, *Publico*, (17-VIII-2013): <https://www.publico.es/actualidad/emigracion-jovenes-dispara-41-comienzo.html>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

ALGUACIL DENCHE, A., “Jóvenes buscan piso: la distopía del acceso a la vivienda”, *Revista del Instituto de la Juventud*, 116, 2017, pp. 125-142.

ALI, H. I., “La imagen del Otro, el disidente: Sociología de la diversidad y de la intolerancia”, *Criterios*, 35, 2006, pp. 190-212.

*Análisis y perspectivas 2013: Desigualdad y derechos sociales*, Fundación FOESSA y Cáritas Española, Madrid, 2013, pp. 1-78:

[http://www.foessa.es/publicaciones\\_compra.aspx?Id=4556&Idioma=1&Diocesis=4](http://www.foessa.es/publicaciones_compra.aspx?Id=4556&Idioma=1&Diocesis=4), (fecha de consulta: 10-III-2018).

ANDERS, V., “Etimología de Crisis”, *Etimologías de Chile*, (2001-2018):

<http://etimologias.dechile.net/?crisis>, (fecha de consulta: 04-II-2018).

ANTÓN, A., “La educación ante la crisis, una reflexión crítica”, Ponencia en el Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid-El Escorial, Madrid, Fundación por la Europa de los Ciudadanos, Universidad Complutense de Madrid, VII, 2010: <http://www.pensamientocritico.org/antant0710.htm>, (fecha de consulta: 12-V-2018).

BARCIELA, F., “Sobradamente preparados pero indignados”, *Diario Cinco Días*, (Madrid, 29-IX-2011):

[https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805\\_850215.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805_850215.html), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

BAUMAN, Z., “Los intelectuales en el mundo posmoderno”, *Criterios*, 34, 2003, pp. 136-160.

BAUMAN, Z., *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

BAUMAN, Z., *Modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.

BAUMAN, Z., “Síntomas en busca de objeto y nombre”, en Alba Rico, S., Appadurai, A., Bauman, Z., della Porta, D., Fraser, N., Garcés, M., Illouz, E., Krastev, I., Latour, B., Mason, P., Mishra, P., Misik, R., Nachtwey, O., Rendueles, C., Streeck, W., Van Reybrouck, D. y Žižek, S., *El gran retroceso*, Barcelona Seix Barral, 2017, pp. 53-71.

BAUMAN, Z., y BORDONI, C., *Estado de crisis*, Barcelona, Paidós, 2016.

BORRAZ, M., “Dos millones de españoles emigrados: los que se ven y los que no se ven”, *eldiario.es*, (Madrid, 18-III-2015):

[https://eldiario.es/sociedad/van-reflejan-estadisticas-oficiales\\_0\\_367814019.html](https://eldiario.es/sociedad/van-reflejan-estadisticas-oficiales_0_367814019.html), (fecha de consulta: 20-III-2018).

CARRASCO, C., “La crisis multiplica por cuatro las emigraciones españolas”, *CUV3*, (Madrid, 31-I-2017): <https://www.cuv3.com/2017/01/31/la-crisis-multiplica-cuatro-las-emigraciones-espanolas/>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

CASTAÑO MARTÍNEZ, M. S., “La eficacia de la política de la vivienda en España”, *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, 867, VII-VIII, 2012, pp. 7-21:

[http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE\\_867\\_722\\_\\_D16C3D60CA4D85EE7914FD D1F6FBBE2A.pdf](http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_867_722__D16C3D60CA4D85EE7914FD D1F6FBBE2A.pdf), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

CUETO, B., “Bajo nivel educativo, baja participación laboral. Un círculo vicioso difícil de romper”, *Observatorio Social de "la Caixa"*, IV, 2017:  
<https://observatoriosociallacaixa.org/-/bajo-nivel-educativo-baja-participacion-laboral>,  
(fecha de consulta: 12-V-2018).

*Distribución de la renta en España: desigualdad, cambios estructurales y ciclos*, 3, Madrid, Consejo Económico y Social, 2013:  
<http://www.ces.es/documents/10180/526241/Inf0313.pdf>,  
(fecha de consulta: 10-III-2018).

DURKHEIM, E., *El suicidio*, Madrid, Akal, 1976.

DURKHEIM, E., *La división del trabajo social*, Madrid, Akal, 1987.

DURKHEIM, E., “Las reglas del método sociológico”, en Giner, S., Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (eds.), *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 347-348.

ELBOJ SASO, C., “Crisis económica y educación”, *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, Vol. 3, 1, I, 2010, pp. 8-19:  
<https://ojs.uv.es/index.php/RASE/article/view/8624/8167>,  
(fecha de consulta: 12-V-2018).

“El parque de viviendas vacías en España crecerá a finales de año más de un 8%”, *Eroski Consumer*, (Bilbao, 14-XI-2005):  
<http://www.consumer.es/web/es/vivienda/2005/11/14/146946.php>,  
(fecha de consulta: 09-III-2018).

FLORES, M. y BOULHOL, H., *Pensions at a Glance 2017. How does SPAIN compare?*, Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico, (05-XII-2017):  
<https://www.oecd.org/spain/PAG2017-ESP.pdf>, (fecha de consulta: 16-V-2018).

GONZÁLEZ-FERRER, A., “La nueva emigración española. Lo que sabemos y lo que no”, *Zoom Político*, 18, 2013, pp. 36-47.

GONZÁLEZ FUSTEGUERAS, M. A., “La vivienda y la crisis”, *Extoikos*, 3, 2011, pp. 33-36, espec. p. 33:  
<http://www.extoikos.es/n3/pdf/2.5.pdf>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

HAAPALA, A., “La identidad urbana: la ciudad como lugar para residir”, *Criterios*, 35, La Habana, Criterios, Fonds, 2006, pp. 132-142.

”LA CAIXA”, *Informe mensual (julio-agosto)*, 337, Barcelona, Servicios de Estudio de ”la Caixa”, 2010.

LIPOVETSKY, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo postmoderno*, Barcelona, Anagrama, 1989.



LLOPIS, R. y TEJERINA, B., “Crisis, precariedad/afluencia. El rol de la educación en las condiciones de vida de la población española”, *Política y Sociedad*, Vol. 53, 2, 2016, pp. 413-442: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/49370/48919>, (fecha de consulta: 16-V-2018).

LUHMANN, N., *Poder*, Barcelona, Anthropos, 1995.

MORENO, A., “Jóvenes y vivienda”, *Revistas de Estudios de Juventud*, 116, 2017, pp. 31-43: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116\\_jovenesyvivienda.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/06/publicaciones/revista116_jovenesyvivienda.pdf), (fecha de consulta: 27-II-2016).

“Movimiento Natural de la Población e Indicadores Demográficos Básicos. Año 2012”, *Instituto Nacional de Estadísticas*, (Madrid, 18-VI-2013): <http://www.ine.es/prensa/np784.pdf>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

NOGUEIRA, C. y MORAN, C., “La crisis se ceba con las mujeres”, *El País*, (Madrid, 07-III-2012): [http://elpais.com/sociedad/2012/03/06/vidayartes/1331064083\\_564938.html](http://elpais.com/sociedad/2012/03/06/vidayartes/1331064083_564938.html), (fecha de consulta: 16-III-2018).

PEREDA, C., *Desigualdad y exclusión en España. Reflexiones a partir del Barómetro social de España*, (Madrid, 31-III-2016): [http://vientosur.info/IMG/pdf/FCarlos\\_Pereda.pdf](http://vientosur.info/IMG/pdf/FCarlos_Pereda.pdf), (fecha de consulta: 20-II-2018).

RODRÍGUEZ CABRERO, G. (coord.), “Estado de bienestar en España: transformaciones y tendencias de cambio en el marco de la Unión Europea”, en Gilsanz, F. L. (coord.), *VII Informe sobre exclusión y desarrollo social en España*, Madrid, Fundación FOESSA y Cáritas Española, 2014, pp. 299- 393.

RODRÍGUEZ, N. y SCHNELL, B., *Diccionario de las migraciones. Del concepto a la palabra*, Madrid, Publicaciones Adeire, 2007.

SALA, A., “La desigualdad social aumenta en España a pesar del crecimiento”, *el Periódico*, (Catalunya, 16-I-2017): <https://www.elperiodico.com/es/economia/20170116/desigualdad-social-aumenta-espana-crecimiento-davos-oxfam-5742308>, (fecha de consulta: 14-III-2018).

SARRIES, N. M., “Desahucios en España: Desde el inicio de la crisis más de 400.000 familias pierden una vivienda”, *VozPópuli*, (21-VII-2016): [http://www.vozpopuli.com/economia-y-finanzas/Banco\\_de\\_Espana-Desahucios-Bancos-viviendas-desahucios-vivienda-cgpj-banco\\_de\\_espana-0-936806326.html](http://www.vozpopuli.com/economia-y-finanzas/Banco_de_Espana-Desahucios-Bancos-viviendas-desahucios-vivienda-cgpj-banco_de_espana-0-936806326.html), (fecha de consulta: 19-III-2018).

SZCZEPANSKI, J., “Los intelectuales”, en Navarro, D., *Denken Pensée Thought Mysl... E-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, Vol. 2, 26-50, La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, 2014, pp. 5-24.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALENCIA, “El impacto de la crisis económica en el fracaso escolar”, (Valencia, 12-01-2015): <https://www.universidadviu.es/el-impacto-de-la-crisis-economica-en-el-fracaso-escolar/>, (fecha de consulta: 17-V-2018).

URIARTE, M., “Los cubanos en su contexto. Teorías y debates sobre la inmigración cubana en los Estados Unidos”, *Temas*, 2, 1995, pp. 64-78.

VALERO-MATAS, J. A., COCA, J. R. y VALERO-OTERO, I., “Análisis de la inmigración en España y la crisis económica”, *Papeles de Población*, Vol. 20, 80, IV-VI, 2014, pp. 9-45:  
<http://www.redalyc.org/pdf/112/11231067002.pdf>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

VIANA, I., “Así dejaron España nuestros presidentes”, *ABC*, (Madrid, 22-XI-2011):  
<http://www.abc.es/elecciones/20n-2011/noticias/abci-herencias-presidentes-gobierno-espana-201111211908.html>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

## FILOSOFÍA

CORTINA ORTS, A., *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la sociedad democrática*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2017.

GAOS, J., *Filosofía mexicana de nuestros días*, México, Cultura Mexicana, 1954.

GAOS, J., *Confesiones profesionales*, Tezontle-México, FCE, 1958.

GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., “Soledumbre, soledad, solitud”, *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 17, 1990, pp.79-104.

GUÉNON, R., *La gran tríada*, Barcelona, Obelisco, 1986.

LUHMANN, N., *La sociedad de la sociedad*, Ciudad de México, Herder, Universidad Iberoamericana, 2006.

SARTRE, J. P., *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1973:  
[http://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El\\_existencialismo\\_es\\_un\\_humanismo.pdf](http://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf),  
(fecha de consulta: 20-II-2018).

## POLITICA

BARBAS COSLADO, Á., *Activismo comunicacional y Pedagogía Política. Un estudio etnográfico sobre la comunicación educativa en el Movimiento 15-M*, Tesis doctoral, UNED, 2015.

BARBAS COSLADO, Á., “La comunicación educativa en el movimiento 15-M. Notas sobre un estudio etnográfico en proceso” en Candón-Mena, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, Sevilla, 5-7 de febrero de 2015, Sevilla, COMPOLÍTICAS, 2016, pp. 51-68.

CONSTENLA, T., “Hessel, ‘hay que inventar una nueva democracia’”, *El País*, (Madrid, 01-IX-2011):

[https://elpais.com/cultura/2011/09/01/actualidad/1314828005\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/09/01/actualidad/1314828005_850215.html),  
(fecha de consulta: 20-V-2016).

GARCÍA-ALBACETE, G., “¿Apatía política?: evolución de la implicación de la juventud española desde los años 80”, *Revista de Estudios de Juventud*, 81, 2008, pp. 133-158:

<http://www.injuve.es/sites/default/files/documentos-7.pdf>,  
(fecha de consulta: 22-V-2018).

HARO, C., *Ciberdemocracia, ciberactivismo y movimientos sociales*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2015.

IGLESIAS TURRIÓN, P., *Una nueva transición. Materiales del año del cambio*, Madrid, Akal, 2015.

*Lo que España necesita. Programa electoral*, Madrid, Partido Popular, 2011:

<http://www.pp.es/sites/default/files/documentos/5751-20111101123811.pdf>,  
(fecha de consulta: 11-III-2018).

LÓPEZ VALCÁRCEL, J. A., “La evolución de la indignación en España: el camino hasta los umbrales del poder”, *Methaodos. Revista de las Ciencias Sociales*, Vol. 3, 1, 2015, pp. 78-92: <https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/viewFile/67/70>, (fecha de consulta: 15-IV-2018).

MARTÍ, J., “Con todos y para el bien de todos”, *Selección de textos*, Guanajato, Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo, 2012, pp. 17-30.

MORALES, L., “¿Existe una crisis participativa? La evolución de la participación política y el asociacionismo en España”, *Revista Española de Ciencia Política*, 13, X, 2005, pp. 51-87: <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37411>, (fecha de consulta: 15-V-2018).

PASTOR VERDÚ, J., “El 15M, las mareas y su relación con la política sistémica. El caso de Madrid”, *Anuari del conflicte Social*, 3, 2013, pp. 224-246, espec. p. 232:

<http://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/viewFile/10391/13173>, (fecha de consulta: 10-V-2018).

PIÑATE, M., *Usos políticos de la telefonía móvil en la campaña electoral*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.

PODEMOS, *Boletín 16 febrero, Podemos. Comunidad de Madrid*, (Madrid, 16-II-2018):

<https://cmadrid.podemos.info/tag/familias-monomarentales/>,  
(fecha de consulta: 17-XII-2017).

RENDUELES, C., *Sociofobia. El cambio político en la era de la de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

RUBIO GIL, A., “Participación política de la juventud, redes sociales y democracia digital. El caso Spanish Revolution”, *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 93, X-XII, 2012, pp. 1-9:

<https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012102310410001&idioma=es>, (fecha de consulta: 10-V-2017).

SUBIRATS, J., “El contexto de la crisis y el cambio de época”, en Subirats, J. (dir.), *Ya nada será lo mismo: Los efectos del cambio tecnológico en la política, los partidos y el activismo juvenil*, Madrid, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), 2015, pp. 10-25:

<http://www.pensamientocritico.org/joasub1015.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

## PSICOLOGÍA

ANSEDE, M., “El imposible mapa de los suicidios en España”, *El País*, (Madrid, 14-VI-2017):

[https://elpais.com/elpais/2017/06/12/ciencia/1497291180\\_123865.html](https://elpais.com/elpais/2017/06/12/ciencia/1497291180_123865.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

BARTOLL, X., PALENCIA, L., MALMUSI, D., SUHRCKE, M., y BORRELL, C., “The evolution of mental health in Spain during the economic crisis”, *European Journal of Public Health*, Vol. 24, 3, 2013, pp. 415-418.

CASTEDO, A., “La crisis enferma”, *El País*, (Barcelona, 26-I-2014):

[https://elpais.com/sociedad/2014/01/26/actualidad/1390761498\\_002426.html](https://elpais.com/sociedad/2014/01/26/actualidad/1390761498_002426.html), (fecha de consulta: 15-III-2018).

CLECKLEY, H., *The Mask of Sanity. An Attempt to Clarify Some Issues About the So-called Psychopathic Personality*, Augusta, Georgia, Emily S. Cleckley, 1988.

“Defunciones según la causa de muerte. Año 2012”, *Instituto Nacional de Estadística*, (31-I-2013).

DUTTON, K., *La sabiduría de los psicópatas. Todo lo que los asesinos en serie pueden enseñarnos de la vida*, Buenos Aires, Ariel, 2013.

FERNÁNDEZ, I., “La crisis y el estrés disparan los jefes tóxicos”, *el Periódico*, (Catalunya, 26-VI-2017): <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/201700623/jefes-toxicos-psicopatas-6114382>, (fecha de consulta: 16-III-2018).

FREUD, S., *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

GARRIDO, V., *El psicópata, un camaleón en la sociedad actual*, Alzira, Argal, 2003.

GARRIDO, V. *Cara a cara con el psicópata*, Alzira, Argal, 2004.

GILI, M., ROCA, M., BASU, S., MCKEE, M., y STUCKLER, D., “The mental health risks of economic crisis in Spain: evidence from primary care centres, 2006 and 2010”, *European Journal Public Health*, Vol. 23, 1, 2013, pp. 103-108.

GINER, L., GUIJA, J. A., “Número de suicidios en España: diferencias entre los datos del Instituto Nacional de Estadística y los aportados por los Institutos de Medicina Legal”, *Revista Psiquiatría y Salud Mental*, Vol. 7, 3, VII-IX, 2014, pp. 139-146.

IGLESIAS-GARCÍA, C., PILAR, A., BURÓN, P., SÁNCHEZ-LASHERAS, F., JIMÉNEZ-TREVINO, L., FERNÁNDEZ-ARTAMENDI, S., AL-HALABÍ, S., CORCORAN, P., PAZ GARCÍA-PORTILLA, M. y BOBES, J., “Suicidio, desempleo y recesión económica en España”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, Vol. 10, 2, 2017, pp. 70-77.

JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía, ideología y sociedad”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, 18, 2008, pp. 83-100.

JÁUREGUI BALENCIAGA, I., “Psicopatía: pandemia de la modernidad”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, 19, 2008, pp. 129-144.

JÁUREGUI BALENCIAGA, I. y MÉNDEZ GALLO, P., *Modernidad y delirio. Ciencia, nación y mercado como escenarios de la locura*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Escalera, 2009.

“Lista de suicidios relacionados con la crisis”, #15MPEDIA (s. f.):  
[https://15mpedia.org/wiki/Lista\\_de\\_suicidios\\_relacionados\\_con\\_la\\_crisis](https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_suicidios_relacionados_con_la_crisis),  
(fecha de consulta: 15-III-2018).

LOPEZ BERNAL, J. A., GASPARRINI A., ARTUNDO, C. L., y MCKEE M., “The effect of the late 2000s financial crisis on suicides in Spain: an interrupted time-series analysis”, *European Journal Public Health*, Vol. 23, 5, 2013, pp. 732-736.

MANZANO-ARRONDO, V., “Un psicópata llamado Homo Economicus”, *Análisis Económico*, Vol. 31, 77, V-VIII, 2016, pp. 7-26.

MATEY, P., “La crisis dispara en un 8% los suicidios en España”, *El Mundo*, (Madrid, 08-VII-2011):  
<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2011/07/07/neurociencia/1310062312.html>,  
(fecha de consulta: 15-III-2018).

MEDEL-HERRERO, A. y GOMEZ-BENEYTO, M., “Impacto de la crisis económica del 2008 en el número de jóvenes hospitalizados por patología psiquiátrica”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, 2017, (s. p.): <https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2017.10.002>. (Artículo en prensa, revisado por pares que todavía no está asignado a volúmenes, pero se puede citar mediante DOI.)

NIEVES, J. M., “Robert Hare: ‘La sociedad no puede defenderse de los psicópatas, son ellos los que hacen las reglas’”, *ABC*, (Madrid, 19-III-2007):  
[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-03-2007/abc/Sociedad/robert-hare-la-sociedad-no-puede-defenderse-de-los-psicopatas-son-ellos-los-que-hacen-las-reglas\\_1632059153239.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-03-2007/abc/Sociedad/robert-hare-la-sociedad-no-puede-defenderse-de-los-psicopatas-son-ellos-los-que-hacen-las-reglas_1632059153239.html), (fecha de consulta: 20-XII-2016).

ORIOLO-BOSCH, A., “Resiliencia”, *Revista de la Fundación Educación Médica*, Vol. 15, 2, VI, 2012, pp.77-78: <http://scielo.isciii.es/pdf/edu/v15n2/colaboracion2.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

ROMERO, D., “Más de 5 suicidios diarios en España: la economía de los desahucios”, *RT*, (Madrid, 18-VI-2016): <https://actualidad.rt.com/sociedad/210678-suicidios-diarios-espana-economia-desahucios>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

ROSELLÓ-MIR, J. y REVERT VIDAL, X., “El psicópata: una mente amoral tras la máscara de la cordura”, en Trapero Llobera, P., (ed.), *Dexter: ética y estética de un asesino*, Barcelona, Laertes, 2010, pp. 1-32.

SANTURTÚN, M., SANTURTÚN, A. y ZARRABEITIA, M. T., “¿Afecta el medio a los suicidios que se cometen en España? Análisis descriptivo del patrón temporoespacial”, *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, VII, 2017, (s. p.): <https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2017.05.001>. (Artículo en prensa, revisado por pares que todavía no está asignado a volúmenes, pero se puede citar mediante DOI.)

SANTURTÚN, M., SANTURTÚN, A., AGUDO, G y ZARRABEITIA, M.T., “Método empleado en las muertes por suicidio en España: envenenamiento y agentes violentos no tóxicos”, *Cuadernos de Medicina Forense*, 22, 2016, pp. 73-80.

STUCKLER, D. y BASU, S., *Por qué la austeridad mata. El coste humano de las políticas de recorte*, Barcelona, Taurus, 2013.

## JUVENTUD

BARCIELA, F., “Sobradamente preparados pero indignados”, *Diario Cinco Días*, (Madrid, 29-IX-2011): [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805\\_850215.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2011/09/29/economia/1317542805_850215.html), (fecha de consulta: 22-VI-2018).

BAUMAN, Z. y LEONCINI, T., *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2018.

BENEDICTO, J., “¿Una generación marcada por la crisis?”, en Benedicto, J. (dir.), *Informe de la Juventud en España 2016*, Instituto de la Juventud, Madrid, 2017, pp. 17-33: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/24/publicaciones/informe-juventud-2016.pdf>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

BRAFMAN, N., “La génération Y existe-t-elle vraiment?”, *Le Monde*, (Paris, 18-V-2012): [https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/05/18/generation-y-du-concept-marketing-a-la-realite\\_1703830\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/05/18/generation-y-du-concept-marketing-a-la-realite_1703830_3224.html), (fecha de consulta: 25-V-2018).

BRITO LEMUS, R., “Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la construcción de un nuevo paradigma de la juventud”, *Última década*, 9, VII-IX, 1996, pp. 12-25: <http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/9.8-Lemus.pdf>, (fecha de consulta: 23-V-2018).

CLARET, A., “Asociaciones, movimientos y redes. El *continuum* de la participación juvenil”, en Subirats, J. (dir.), *Ya nada será lo mismo: Los efectos del cambio tecnológico en la política, los partidos y el activismo juvenil*, Madrid, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), 2015, pp. 28-45: <http://www.pensamientocritico.org/joasub1015.pdf>, (fecha de consulta: 22-V-2018).

DÁVILA, O., “Nociones y espacios de juventud. Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes”, *Última década*, Vol. 12, 21, 2004, pp. 83-104: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2255235.pdf>, (fecha de consulta 25-V-2018).

DORADO SOTO, J., “Presentación”, en Benedicto, J. (dir.), *Informe Juventud en España 2016*, Madrid, Instituto de la Juventud, 2017, pp. 5-8: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/24/publicaciones/informe-juventud-2016.pdf>, (fecha de consulta: 25-V-2018).

DUARTE QUAPPER, K., “¿Juventud o juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente”, *Centro de Estudios Sociales*, 13, 2010, pp. 59-77.

FEIXAS, C., *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, NED Ediciones, 2014.

FEIXA, C., “Generación @: La juventud en la era digital” en Feixa, C., *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, NED Ediciones, 2014, pp. 99-120.

FEIXA, C., “Los jóvenes en el ciberespacio”, en Feixa, C., *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, NED Ediciones, 2014, pp. 185-201.

FEIXA, C., “Tarzán, Peter Pan, Blade Runner: relatos juveniles en la era global”, en Feixa, C., *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, NED Ediciones, 2014, pp. 25-32.

FEIXA, C., “‘Tribus urbanas’ & ‘chavos banda’. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, *Nueva Antropología*, Vol. 14, 47, III, 1995, pp. 71-93: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15904706>, (fecha de consulta: 02-II-2018).

FEIXA, C. y NOFRE, J., *#Generación indignada. Topías y utopías del 15M*, Lleida, Milenio, 2013.

FUMERO, A., “JóveneZ”, en Espiritusanto, O. (coord.), “Los auténticos nativos digitales: ¿estamos preparados para la Generación Z?”, *Revista de Estudios de Juventud*, 114, XII, 2016, pp. 11-28:

<http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/29/publicaciones/revistainjuve114.pdf>,  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

GARCÍA, Y., “España cierra 2017 con casi un millón de ninis menos: su cifra más baja en diez años”, *El Economista*, (España, 25-I-2018):

<http://www.eleconomista.es/indicadores-espana/noticias/8891506/01/18/Espana-cierra-2017con-mas-de-un-millon-de-ninis-menos-su-cifra-mas-baja-en-diez-anos.html>,  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

GARCÍA VEGA, M. A., “Los ‘millennials’ y los ‘centennials’, dos generaciones que valen 19 billones”, *El País*, (Madrid, 23-X-2016):

[https://elpais.com/economia/2016/10/20/actualidad/1476985002\\_101940.html](https://elpais.com/economia/2016/10/20/actualidad/1476985002_101940.html),  
(fecha de consulta: 17-V-2018).

GUTIÉRREZ-RUBÍ, A., “La Z, ¿una generación con influencia incalculable?”, *Forbes*, 27-X-2015:

<https://www.forbes.com.mx/la-z-una-generacion-con-influencia-incalculable/>,  
(fecha de consulta: 18-V-2018).

“Los ‘ninis’ bajaron hasta poco más de un millón en 2017, la cifra más baja en diez años”, *Europa Press*, (Madrid 25-I-2018): <http://www.europapress.es/economia/laboral-00346/noticia-ninis-bajaron-poco-mas-millon-2017-cifra-mas-baja-diez-anos-20180125105142.html> , (fecha de consulta 06-V-2018).

LÓPEZ VALCÁRCEL, J. A., “La evolución de la indignación en España: el camino hasta los umbrales del poder”, *Methaodos. Revista de las Ciencias Sociales*, Vol. 3, 1, 2015, pp. 78-92: <https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/viewFile/67/70>, (fecha de consulta: 15-IV-2018).

MAGALLÓN ROSA, R., “El ADN de la Generación Z. Entre la economía colaborativa y la economía disruptiva”, *Revista de Estudios de Juventud*, 114, XII, 2016, pp. 29-44: [http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/28/publicaciones/documentos\\_2\\_el\\_adn\\_d\\_e\\_la\\_generacion\\_z.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/28/publicaciones/documentos_2_el_adn_d_e_la_generacion_z.pdf), (fecha de consulta: 18-V-2018).

MARGULIS, M., “Juventud: una aproximación conceptual”, en Donas Burack, S. (comp.), *Adolescencia y juventud en América Latina*, Cartago, Libro Universitario Regional, 2001, pp. 41-56:

[http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Situacion\\_Juventudes/001Adolescencia\\_Juventud\\_America\\_Latina.pdf#page=37](http://educiac.org.mx/pdf/Biblioteca/Situacion_Juventudes/001Adolescencia_Juventud_America_Latina.pdf#page=37), (fecha de consulta: 02-II-2018).

MARÍN CRIADO, E., “Juventud”, en Reyes, R. (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, Tomo III, Madrid, México D.F., Plaza y Valdés, 2009, pp. 1630-1635.



MUÑOZ GONZÁLEZ, G., “Carles Feixa, pionero de los Estudios sobre Juventud en Iberoamérica”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 11, 2, VII-XII, 2013, pp. 899-913:  
<http://www.redalyc.org/pdf/773/77329818029.pdf>, (fecha de consulta: 02-II-2018).

ORTEGA CACHÓN, I., SOTO SAN ANDRÉS, I. Y Cerdán Carbonero, C., *Generación Z, el último salto generacional*, Madrid, ATREVIA y Deusto School Business, 2016:  
[http://ethic.es/wp-content/uploads/2016/04/ResumenEjecutivo\\_GeneracionZ\\_140315-2.pdf](http://ethic.es/wp-content/uploads/2016/04/ResumenEjecutivo_GeneracionZ_140315-2.pdf), (fecha de consulta: 22-V-2018).

PÉREZ CAMARERO, S., “La educación: por qué no obtenemos mejores resultados”, en *Un futuro sin generación perdida. Una revisión de la situación de los jóvenes de España*, Observatorio de la Juventud en España, Madrid, 2013, pp. 21-42:  
<http://www.injuve.es/sites/default/files/UnFuturoSinGeneracionPerdida.pdf>,  
(fecha de consulta: 16-V-2018).

RAMOS, A, y FERNÁNDEZ CASADEVANTE, J. L., “Superhéroes de barrio: la juventud y el derecho a la ciudad desde una Iniciativa Barrial”, en Agudo, Y., Martín, E. y Tovar, K., (coords.), “Juventud protagonista: capacidades y límites de transformación social”, *Revista de Estudios de Juventud*, 95, 2011, pp. 93-107:  
[http://www.injuve.es/sites/default/files/Revista95completa\\_0.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/Revista95completa_0.pdf),  
(fecha de consulta: 22-VI-2018).

RODRÍGUEZ MARÍN, J. L., *Generación sueños rotos*, Fundación porCausa y Consejo de la Juventud de España, Madrid, 2015:  
<https://porcausa.org/suenosrotos/wp-content/uploads/2015/11/porCausa-An%C3%A1lisis-Generaci%C3%B3n-Sue%C3%B1os-Rotos.pdf>,  
(fecha de consulta: 17-V-2018).

ROMERO SANTOS, R., “¿Cómo se le da nombre a una generación?”, *El País*, (Madrid, 08-X-2014): [https://elpais.com/elpais/2014/10/08/icon/1412769513\\_110701.html](https://elpais.com/elpais/2014/10/08/icon/1412769513_110701.html),  
(fecha de consulta: 21-V-2018).

STEIN, J., *Millennials: The Me Me Me Generation*”, *The Time Magazine*, (20-V-2013):  
<http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>,  
(fecha de consulta: 11-II-2018).

TEJERINA, B., ALDEKOA, E., y GARCÍA MARTÍN, J., “La construcción de la subjetividad juvenil. Experiencias y estilos de vida entre los jóvenes”, en Benedicto, J. (dir.), *Informe Juventud en España 2016*, Madrid, Instituto de la Juventud, 2017, pp. 329-420.

*Todas las tribus urbanas*, España, 2003-2018:  
<https://todas-las-tribus-urbanas.blogspot.com/2015/06/canis.html>,  
(fecha de consulta: 07-III-2018).

VERDÚ, V., “Prólogo” en Coupland, D., *Generación X*, Barcelona, Ediciones B, 1995.

VILANOVA, N. y ORTEGA, I., “El dilema de la Generación Z”, en Vilanova, N., Ortega Cachón, I., Lara, I., del Barco, M., y Soto San Andrés, I., *Generación Z, El dilema*, ATREVIA y Deusto School Business, 2016.

VILANOVA, N., ORTEGA CACHÓN, I., LARA, I., DEL BARCO, M., y SOTO SAN ANDRÉS, I., *Generación Z, El dilema*, ATREVIA y Deusto School Business, 2016.

PEIRANO DE BARBIERI, A., *La convivencia de generaciones. Una ecuación difícil de resolver*, Buenos Aires, Boyden Global Executive Search, 2010:  
<https://www.ucema.edu.ar/rrhh2008/download/barbieri.pdf>,  
(fecha de consulta: 20-VI-2018).

WOODMAN, D. y WYN, J., *Youth and Generation. Rethinking Change and Inequality in the Lives of Young People*, Londres, Sage, 2015.

## INTERNET, VIDEOJUEGOS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

CABEDO NEBOT, A., “Consideraciones gráficas y lingüísticas del lenguaje cibernético: el chat y el Messenger”, *Tonos Digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, 18, 2009, pp. 1-33, espec. pp. 11-12:  
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/341/240>,  
(fecha de consulta: 08-I-2018).

CARRIÓN, J., “Retórica, política y lógica WhatsApp”, *El País*, (Madrid, 20-IX-2015), p. 9.

CORNELLA, A., *Infoxicación, buscando un orden en la información*, Barcelona, Zero Factory, 2010.

DIVIANI, R., “Internet entre el laberinto y la telaraña. Fragmentos sobre el imaginario tecnológico postmoderno”, *La Trama de la Comunicación, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Vol. 8, 2003, pp. 1-7:  
<https://core.ac.uk/download/pdf/61695769.pdf>, (fecha de consulta: 20-II-2018).

LLUNA, S. y PEDREIRA, W. J., *Los nativos digitales no existen*, Bilbao, Ediciones Deusto, 2017.

LUQUE CUPEIRO, C., *La videonoticia en Internet*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

PUIG PUNYET, E., *La gran adicción. Apagar internet para alcanzar una vida plena*, Barcelona, Arpa Editores, 2016.

SAL PAZ, J. C., “Acerca de la metáfora como recurso de creación léxica en el contexto digital. Algunas reflexiones”, *Tonos Digitales. Revista*, 18, 2009, pp. 1-33:  
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/357/256>,  
(fecha de consulta: 20-II-2018).

SILVA ROBLES, C., JIMÉNEZ MARÍN, G., y ELÍAS ZAMBRANO, R., “De la sociedad de la información a la sociedad digital. Web 2.0 y redes sociales en el panorama mediático actual”, *F@ro*, Vol. 1, 15, 2012, pp. 1-14:  
<https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/61/47>,  
(fecha de consulta: 11-I-2018).

TURNES, Y., *GamerDic, Diccionario de términos sobre videojuegos y cultura gamer*, 2013-2018:

<http://www.gamerdic.es/tema/cultura-gamer>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

VENET GUTIERREZ, J., *Entrevista a Álvaro Quiroga Pagan*, (Madrid-Melilla, 17-XII-2017), Modalidad *online*, material inédito.

## OTROS

ÁLVAREZ, P., “El Consejo Escolar pide una reflexión sobre que el título de la ESO se pueda obtener con menos de un 5”, *El País*, (Madrid, 20-IV-2017):

[https://politica.elpais.com/politica/2017/04/20/actualidad/1492704528\\_473170.html](https://politica.elpais.com/politica/2017/04/20/actualidad/1492704528_473170.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

“Aumenta el fenómeno de los llamados ‘abuelos esclavos’”, *ABC*, (Madrid, 14-X-2013):

<http://www.abc.es/familia/20131014/abci-abuelos-esclavos-201310142057.html>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

BADENES PLÁ, N. y LÓPEZ LÓPEZ, M. T., “Doble dependencia: abuelos que cuidan nietos en España”, *Zerbitzuan*, 49, VI, 2011, pp. 107-125.

BASTIDA, A., “300.000 plazas de guardería: ¿es este el camino?”, *Bebés y más*, (19-IX-2008):

<https://www.bebesymas.com/salud-infantil/300000-nuevas-plazas-de-guarderia-este-es-el-camino>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

BASTIDA, A., “Los abuelos españoles son los que más tiempo le dedican al cuidado de sus nietos”, *Bebés y más*, (Madrid, 01-XI-2009):

<https://www.bebesymas.com/educacion-infantil/los-abuelos-espanoles-son-los-que-mas-tiempo-dedican-al-cuidado-de-los-nietos>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

BELELÚ, “El 51% de los jóvenes españoles todavía vive con sus padres”, *Nueva mujer*, (Madrid, 08-X-2010): <https://www.nuevamujer.com/diversion/2010/10/08/el-51-de-los-jovenes-espanoles-todavia-vive-con-sus-padres.html>, (fecha de consulta: 15-III-2018).

CAMPOS, P., “Por qué se protesta: los puntos clave del conflicto en la educación pública”, *el diario.es*, (24-X-2013):

[https://www.eldiario.es/sociedad/marea\\_verde/puntos-clave-conflicto-educativo\\_0\\_189331076.html](https://www.eldiario.es/sociedad/marea_verde/puntos-clave-conflicto-educativo_0_189331076.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

DE CÓRDOBA, F., “Cómo afectan las elecciones a las tarifas del abono”, *Ecomovilidad.net*, (Madrid, 05-XI-2014):

<https://ecomovilidad.net/madrid/como-afectan-las-elecciones-las-tarifas-del-abono/>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

DE LA CAL, L., “La cárcel del rey del porno”, *El Mundo*, (01-V-2016):

<http://www.elmundo.es/cronica/2016/05/01/5723bc0622601dde098b4613.html>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

DÍAZ SÁENZ, A. y SALINAS ARAGÓN, K., “La silla coja: la reinserción laboral en mujeres de 45 a 55 años con ruptura conyugal”, *Zerbitzuan. Revista de Servicios sociales*, 64, XII, 2017, pp. 153-161.

FLETA, C., “El éxodo de los 600.000”, *El País*, (Berlín, 27-III-2005): [https://elpais.com/diario/2005/03/27/espana/1111878015\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/27/espana/1111878015_850215.html), (fecha de consulta: 12-V-2016).

GONZÁLEZ, M. DEL M., GALA, M. J., JIMÉNEZ, I., JIMÉNEZ, IN., JIMÉNEZ, J., y MORGADO, B., *Mujeres, monomarentalidad, exclusión social*: <http://isadoraduncan.es/es/node/358>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

HERRERO, E., “La educación que se necesita en España”, *El País*, (03-XII-2017): [https://elpais.com/economia/2017/11/30/actualidad/1512043482\\_237156.html](https://elpais.com/economia/2017/11/30/actualidad/1512043482_237156.html), (fecha de consulta: 08-I-2018).

LILLO, I., “Llevar un hijo a la guardería sale más caro que mandarlo a la Universidad”, *Sur*, (Málaga, s. f.): <http://www.diariosur.es/20090224/malaga/llevar-hijo-guarderia-sale-20090224.html>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

“LOMCE: La cronología de una ley educativa contestada en las calles, las aulas y los parlamentos”, *El País*, (Madrid, 09-III-2017): [https://politica.elpais.com/politica/2017/03/09/actualidad/1489051432\\_278376.html](https://politica.elpais.com/politica/2017/03/09/actualidad/1489051432_278376.html), (fecha de consulta: 20-XII-2017).

MOLINA, A., “España alcanza la media de la OCDE en ciencias y en lecturas por primera vez”, *Cadena Ser*, (Madrid, 05-XII-2016): [http://cadenaser.com/ser/2016/12/06/sociedad/1481018537\\_090028.html](http://cadenaser.com/ser/2016/12/06/sociedad/1481018537_090028.html), (fecha de consulta: 18-V-2018).

MORGADO, B., GONZÁLEZ, M. DEL M., y JIMÉNEZ, I., “Familias monomarentales: Problemas, necesidades y recursos”, *Portularia*, 3, 2003, pp. 137-160.

PRIETO, P. y MÍNGUEZ, C., “Francisco Muñoz, presidente de ABUESPA: ‘El abuelo esclavo es el padre de un egoísta’”, *ABC*, (Madrid, 14-VIII-2013): <http://www.abc.es/familia-mayores/20130814/abci-sindrome-abuelo-esclavo-201308131747.html>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

SÁNCHEZ, S., “¿Conocéis el síndrome del abuelo esclavo?”, *Nosotras*, (Madrid, 03-II-2015): <http://www.nosotras.com/salud/el-sindrome-del-abuelo-esclavo-6153>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

SAURA, G., “Think Tanks y educación. Neoliberalismo de FAES en la LOMCE”, *Education Policy Analysis Archives/Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, Vol. 23, 107, 26-X-2015, pp. 1-16: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=275041389098>, (fecha de consulta: 20-XII-2017).

TOBEÑA, V., “La escuela en el mundo contemporáneo. Notas sobre el cambio cultural”, en Tiramonti, G. (dir.), *Variaciones sobre la forma escolar. Límites y posibilidades de la escuela media*, Rosario, Homo Sapiens, 2011, pp. 205-237.

TRECEÑO, B., “En casa hasta los 30 y más allá”, *El Mundo*, (Madrid, 07-IX-2014): <http://www.elmundo.es/espana/2014/09/07/540b6e5bca47416b5a8b457e.html>, (fecha de consulta: 17-XII-2017).

VALMORISCO, C., “Las familias monomarentales piden una ley para dejar de ser invisibles”, *El diario.es*, (Madrid, 17-XII-2017): [https://www.eldiario.es/nidos/Familias-monoparentales\\_0\\_711129692.html](https://www.eldiario.es/nidos/Familias-monoparentales_0_711129692.html), (fecha de consulta: 17-XII-2017).

## FUENTES

*Cerca de tu casa, Goteo*, (08-II-2015): <https://en.goteo.org/project/cercadetucasa>, (fecha de consulta: 19-III-2018).

“Circular 3/2008, de 22 de mayo, del Banco de España, a entidades de crédito, sobre determinación y control de los recursos propios mínimos”, *Boletín Oficial del Estado*, 140, (Madrid, 10-VI-2008), pp. 266647-266649: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-9915>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

*Constitución Española*, Bizkaia, Secretaría General del Senado, 2016.

*Estrategia Nacional sobre Adicciones 2017-2024*, Madrid, Ministerio de Sanidad Servicios Sociales e Igualdad, Secretaria de Estado de Servicios Sociales e Igualdad, Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas, 2017.

*IVOOX*: <https://www.ivoox.com/>, (fecha de consulta: 19-I-2018).

“Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones”, *Boletín Oficial del Estado*, 89, (Madrid, 14-IV-1998), pp. 12296-2304: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1998-8788>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

“Ley 54/1997, de 27 de noviembre, del Sector Eléctrico”, *Boletín Oficial del Estado*, 285, (Madrid, 28-XI-1997), pp. 35097-35126: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-25340>, (fecha de consulta: 09-III-2018).

“Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa”, *Boletín Oficial del Estado*, 295, (Madrid, 10-XII-2013), pp. 97858-97921: <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/10/pdfs/BOE-A-2013-12886.pdf>, (fecha de consulta: 19-XI-2017).

*Population age structure by major age groups, 2006 and 2016 (% of the total population)*, Eurostat Statistics Explained: [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=File:Population\\_age\\_structure\\_by\\_major\\_age\\_groups,\\_2006\\_and\\_2016\\_\(%25\\_of\\_the\\_total\\_population\).png](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=File:Population_age_structure_by_major_age_groups,_2006_and_2016_(%25_of_the_total_population).png), (fecha de consulta: 17-V-2018).

*Población residente en España*, Instituto Nacional de Estadística: [http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981](http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981), (fecha de consulta: 17-V-2018).

*Principales series de población desde 1998*, Instituto Nacional de Estadística: <http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/l0/&file=02005.px>, (fecha de consulta: 17-V-2018).

## ANEXOS

---







## **ANEXO 1. Hitos más importantes del desarrollo de la crisis financiera**

### **2007**

02/2007: Wall Street Journal advertía sobre el peligro de las hipotecas *subprime*.

04/2007: El Fondo Monetario Internacional alerta sobre la reducción del mercado de las hipotecas *prime* en favor de las *subprime*.

07/2007: La Reserva Federal comunica que las pérdidas generadas por las hipotecas *subprime* se situaban ya entre los 50 mil y los 100 mil millones de dólares.

08/2007: Estalla la crisis tras comprobarse que una gran cantidad de créditos *subprime* se han distribuido a escala global a través de derivados financieros empaquetados.

08/2007: Todas las bolsas del mundo registran importantes pérdidas de capitalización. Se produce una intervención masiva de los Bancos Centrales en los países desarrollados para inyectar liquidez y controlar la crisis.

09/2007: Se produce un desplome bursátil mundial.

10/2007: Citigroup, el mayor grupo financiero del mundo, declara pérdidas de 6 mil millones de dólares.

### **2008**

03/2008: Cae el Banco de inversiones globales Bear Stearns. Es vendido a JP Morgan Chase por un precio muy por debajo de su precio pre-crisis.

09/2008: Estados Unidos nacionaliza los gigantes hipotecarios Freddie Mac y Fannie Mae para prevenir el colapso del mercado hipotecario del país. Se trata del rescate financiero más grande de la historia de esta nación.

09/2008: Caen las acciones un 45% del banco de inversiones Lehman Brothers, iniciando el derrumbe del sector financiero, golpeado por la crisis *subprime*, que contagia a toda la economía real.

09/2008: Lehman Brothers (cuarto banco de inversiones del país) se declara en bancarrota luego que el gobierno se negara a salir al rescate.

09/2008: Los últimos dos bancos de inversiones más importantes de Estados Unidos, Goldman Sachs y Morgan Stanley, se convierten en *holding* bancarios, lo que supone el fin del modelo bancario de inversiones de Wall Street.

09/2008: Los activos del mayor banco de ahorro y préstamo de Estados Unidos, Washington Mutual, se venden en subasta después de que la institución es intervenida por las autoridades. La crisis financiera muestra nuevas señales de agravamiento tras el cierre de la institución. Se considera el peor colapso bancario en la historia.

10/2008: Las mayores economías de Europa acuerdan un plan de acción contra la crisis financiera que prevé que los estados recapitalicen instituciones en riesgo y garanticen préstamos interbancarios.

11/2008: Los países integrantes del G20 se comprometen a establecer un mayor nivel de cooperación para la reglamentación del sistema financiero internacional y respaldan los planes gubernamentales ya en curso para salvar sus economías.

12/2008: Se descubre una estafa por valor de 50 mil millones de dólares del financiero estadounidense Bernard Madoff, presidente de la firma de inversión que lleva su nombre y quien llegó a presidir el índice Nasdaq de Nueva York.

## **2009**

03/2009: Los principales mercados financieros en Estados Unidos y Europa reaccionan positivamente a las medidas de emergencia adoptadas por los gobiernos. El Dow Jones comienza a recobrase.

04/2009: Los líderes mundiales del G20 prometen 1,1 billones más para ayudar a los países emergentes y coordinar sus esfuerzos contra el bajón económico y la necesidad de una mayor regulación.

08/2009: Francia y Alemania anuncian un crecimiento positivo entre abril y junio, poniendo punto y final a la recesión. Cuatro días después Japón emite el mismo anuncio.

Fuente: Cronología elaborada por la Autora, a partir de diversas fuentes documentales, fundamentalmente periódicos nacionales e internacionales, entre los que destacan *BBC Mundo*, *The Wall Street Journal*, *Libertad Digital* y *House of Commons Library*. Así como el libro *La economía española en perspectiva histórica*, de Jordi Maluquer de Motes, autor que, al igual que nosotros, asume el año 2007 como el del comienzo de la crisis estudiada en esta investigación.

## **ANEXO 2. Eventos más significativos de la internacionalización de la crisis financiera**

Segundo trimestre de 2007: Analistas advierten sobre los fondos basados en hipotecas subprimen por su alto riesgo y aconsejan no inyectar más dinero en las entidades hipotecarias. Debido a ello, varios fondos flexibles que invertían en este tipo de deuda comienzan a quebrar.

Tercer trimestre de 2007: la crisis comienza a afectar a las Bolsas mundiales cuyo valor general registra importantes pérdidas de capitalización. Los Bancos Centrales responden inyectando dinero que no frena la caída.

Cuarto trimestre de 2007: el banco suizo UBS anuncia pérdidas por valor de 482 millones de euros por causa de la tormenta hipotecaria. Organismos financieros internacionales advierten de que España puede sufrir una crisis como la de Estados Unidos debido a la burbuja inmobiliaria.

Primer trimestre de 2008: el fenómeno se expandió rápidamente por diversos países europeos. La Agencia Reuters informó que la inflación había subido a niveles históricos en todo el mundo.

Segundo trimestre de 2008, el conjunto de la economía de la eurozona se contrajo en un 0,2%, encabezada por los retrocesos en Francia y Alemania.

Primer trimestre de 2009: los índices bursátiles de las bolsas de Estados Unidos y Europa fueron superados por los países emergentes como China y Brasil.

Abril de 2009: El Banco Mundial prevé un 2009 duro en muchos países árabes a consecuencia de la crisis y el desempleo. El deterioro de las condiciones económicas favorece el surgimiento de movimientos de protesta masivos en el Norte de África y Oriente Medio, particularmente en Túnez, Libia, Egipto y Siria. En los tres primeros se derrocó a los gobiernos autocráticos aliados tradicionales de Occidente.

Mayo de 2009: Naciones Unidas informa de una caída de la inversión extranjera en Oriente próximo.

2011: la Organización Internacional del Trabajo señala que se ha alcanzado un máximo histórico de desempleados, 205 millones en todo el mundo.

Último trimestre de 2012: el PIB de la eurozona retrocede un 0,9% con respecto al mismo período del año anterior. Se produce una divergencia entre las economías del norte, que deseaban un recorte en el gasto público, y los países que deseaban políticas keynesianas que hicieran repartir la creación de empleos. Alemania (mayor economía de la zona euro) impuso su visión.

Fuente: Cronología elaborada por la Autora, a partir de diversas fuentes documentales, fundamentalmente periódicos nacionales e internacionales, entre los que destacan: *El Confidencial*, *El Comercio* y *BBC Mundo*. Así como el libro *La economía española en perspectiva histórica*, de Jordi Maluquer de Motes, autor que, al igual que nosotros, asume el año 2007 como el del comienzo de la crisis estudiada en esta investigación.

### **Anexo 3. Cronología de la crisis española 2007-2016. Selección de acontecimientos**

#### **2007**

03/2007: El Vicepresidente Pedro Solbes descarta una crisis de las hipotecas en España como la de Estados Unidos.

04/2007: El mercado inmobiliario muestra “signos de una burbuja a punto de estallar”.

05/2007: Se revela que hay más de 28 mil millones de euros en hipotecas de riesgo, un 3% del total.

08/2007: El IBEX 35 engancha cuatro semanas de pérdidas.

09/2007: Zapatero asegura que el país está preparado para afrontar una crisis hipotecaria.

10/2007: El ahorro de los hogares cae 1,3 puntos.

10/2007: Se cree que España será el país del euro más afectado por la crisis financiera y sólo crecerá un 2,7%.

12/2007: Los bancos españoles eluden la crisis de las subprime, obteniendo un 20,1% más de enero y septiembre.

#### **2008**

01/2008: El Banco de España confirma la desaceleración de la economía en los últimos meses de 2007.

02/2008: Aumentan los hogares inscritos en las listas de morosos.

05/2008: El precio de la vivienda baja un 30% (Unión de Créditos Inmobiliarios).

06/2008: Zapatero presenta un plan contra el frenazo económico: Plan de Austeridad.

06/2008: España es el país de la Unión Europea donde más sube el paro en el último año, hasta el 9,9%.

07/2008: Zapatero reconoce que hay crisis económica.

07/2008: La economía se paraliza. El producto interior bruto (PIB) creció un 0,1% intertrimestral entre abril y junio.

08/2008: La banca pierde un 25% de valor en bolsa.

08/2008: La economía se encuentra al borde del estancamiento por la caída del consumo y la inversión.

09/2008: La crisis eleva la prima de riesgo nacional al máximo de la era euro.

09/2008: Los hogares se endeudan un 25% menos por la crisis.

10/2008: Más de 300 autónomos cierran cada día su negocio.

10/2008: El Gobierno crea un fondo de 30 mil millones ampliable a 50 mil para dar liquidez a las empresas.

10/2008: La economía sufre su primer retroceso en 15 años y ya roza la recesión.

12/2008: La producción industrial registra la mayor caída de su historia.

12/2008: La bolsa termina el peor año de su historia con una caída del 39,43%.

## **2009**

01/2009: El paro rompe la barrera de los 3 millones, la cifra más alta desde 1987.

01/2009: Zapatero presenta el Plan E (Plan Español para el Estímulo de la Economía y el Empleo).

01/2009: España entra oficialmente en recesión.

02/2009: La morosidad empresarial aumenta un 172% en 2008.

03/2009: Se superan los 4 millones de parados. El 17,36% de los ciudadanos aptos para trabajar carecen de empleo.

07/2009: El Banco de España adquiere deuda por 6.600 millones para avivar el crédito.

## **2010**

03/2010: La banca privada pierde un 80% de su beneficio durante la crisis.

05/2010: Zapatero anuncia una rebaja del sueldo de los funcionarios y la congelación de las pensiones.

09/2010. Se anuncia La Reforma de la legislación laboral.

10/2010: Las cajas pierden 22 mil millones de depósitos en 12 meses.

## **2011**

01/2011: La vivienda cuesta un 13% menos que al inicio de la crisis.

02/2011: El paro registrado se eleva hasta una cifra récord de 4,2 millones en enero.

03/2011: El Fondo de Reserva de la Seguridad Social, o “hucha de las pensiones”, concentra el 88% de su inversión en deuda española.

05/2011: España sostiene su débil reactivación por el tirón de las exportaciones.

05/2011: El 15M reivindica la tasa Tobin (Impuesto a las transacciones financieras).

07/2011: El ataque a España e Italia fuerza una cumbre urgente de la eurozona y Zapatero culpa a Alemania del castigo a los países periféricos.

07/2011: La banca afronta pérdidas de 46 mil millones en el ladrillo en dos años.

08/2011: España roza el punto de no retorno. La prima de riesgo llega a rebasar los 400 puntos. El gobierno socialista emprende una reforma de la Constitución pactada con el PP, que exigía que el Estado tendría un techo de déficit que no podría superar.

11/2011: Las familias en quiebra suben un 23,5% y crecen un 26,2% las empresas concursadas.

11/2011: El Banco Central Europeo (BCE) asume las tesis de Merkel y pone límite a la compra de deuda.

11/2011: El BCE salva por el momento a España de la zona de rescate.

## **2012**

01/2012: El gobierno aprueba el Real Decreto-ley en que establece importantes recortes en el gasto público.

02/2012: Se presenta el decreto-ley de la reforma laboral, duramente criticada ya que abarata y facilita el despido.

03/2012: El gobierno anuncia un recorte del 40% en la inversión pública para 2012.

03/2012: Séptima huelga general de la historia de la democracia convocada por los sindicatos en contra la reforma laboral.

04/2012: El ministro de economía anuncia que el IVA se incrementa en 2013 en dos puntos, pasando a ser del 20%.

05/2012: El Congreso ratifica el decreto-ley que recorta el gasto público en educación y sanidad.

05/2012: Huelga general de todos los niveles educativos públicos, desde infantil a la Universidad, y en prácticamente todas las Comunidades Autónomas.

06/2012: Se cierra la semana negra para la economía española: el IBEX 35 cayó un 7% y la prima de riesgo se situó en los 536 puntos.

06/2012: Se anuncia que España ha solicitado y obtenido un rescate financiero de la Unión Europea de hasta 100 mil millones de euros que utilizará para sanear el sistema financiero español.

07/2012: Mariano Rajoy presenta ante el Congreso de los Diputados el mayor recorte presupuestario de la historia reciente de España.

07/2012: El gobierno aprueba las duras medidas de ajuste anunciadas por el presidente: subida el IVA y la supresión de la paga extra de Navidad de los funcionarios.

12/2012: Se cierra el año con 5.965.400 personas desempleadas, marcando un récord con un 26% de tasa de paro.

### **2013**

03/2013: El Tribunal de Justicia de la Unión Europea dictaminó que eran ilegales las cláusulas abusivas en las hipotecas, que habían causado miles de desahucios.

07/2013: Se confirma que el país sufre su recesión más larga desde 1975, ya que la economía decreció durante ocho trimestres seguidos.

07/2013: El gobierno aprueba la quinta subida de impuestos de la legislatura.

09/2013: Se hizo oficial que la deuda pública de España llegó al 92,2% del PIB.

10/2013: Cáritas revela que la pobreza severa afecta a más 3 millones de españoles.

11/2013: El Eurogrupo acuerda el final del rescate financiero de la banca española (40 mil millones de euros) sin imponer condiciones adicionales.

12/2013: El PP aprueba en solitario la ley de reforma de las pensiones en la que se desvincula la subida de las pensiones de la inflación.

12/2013: El gobierno fija por decreto la subida del precio de la electricidad en el 2,3% y congela el salario mínimo profesional en 645,30 euros mensuales.

### **2014**

02/2014: La Comisión Europea publicó las perspectivas económicas de la Unión Europea de invierno, con un crecimiento positivo para España del 1% para 2014.

03/2014: Se funda el partido político Podemos.

03/2014: La deuda externa de la economía española en 2013 fue el 159,7% del PIB.

06/2014: El presidente del BCE anuncia un plan para activar la economía europea. La respuesta favorable de los mercados fue inmediata, favoreciendo a la economía española.

### **2015**

01/2015: La prima de riesgo bajó de los 100 puntos básicos, lo que no ocurría desde mayo de 2010.

12/2015: En las elecciones generales se rompe el bipartidismo. Podemos y Ciudadanos llegan al Congreso convirtiéndose en la tercera y cuarta fuerza política, respectivamente.

## 2016

06/2016: El paro registrado cae por debajo de los 4 millones de personas por primera vez desde agosto de 2010.

06/2016: Se celebran nuevas elecciones tras el fracaso para formar Gobierno.

10/2016: Pedro Sánchez dimite como Secretario General y el PSOE se abstiene en el Congreso. Mariano Rajoy consigue nuevamente ser Presidente del Gobierno.

02/2017: El paro en 2016 es de 4.237 mil millones de personas. La tasa de desempleo de los jóvenes es del 57,2%. España es el país de la OCDE con mayor tasa de desempleo, por delante de Irlanda y Grecia. En los últimos 30 años la tasa de paro española ha rondado el doble de la media de los países desarrollados, tanto en época de crecimiento como en crisis.

Fuente: Cronología elaborada por la Autora a partir de diversas fuentes documentales, fundamentalmente periódicos nacionales, entre las que destacan *El País*, *El Mundo*, *Público*, *El Imparcial*, *Finanzas*, *EuropaPress*, *20 Minutos*, *Expansión*. Así como el libro *La economía española en perspectiva histórica*, de Jordi Maluquer de Motes, autor que, al igual que nosotros, asume el año 2007 como el del comienzo de la crisis estudiada en esta investigación.



## **ANEXO 4. Listado de profesiones con tendencia a desarrollar psicopatías o elegidas por los sujetos psicópatas**

### **Profesiones tendientes a: + PSICOPATÍAS**

1. CEO
2. Abogado
3. Medios de comunicación (radio/tv)
4. Vendedor
5. Cirujano
6. Periodista
7. Policía
8. Clérigo
9. Chef
10. Funcionario Público

### **Profesiones no tendientes a: - PSICOPATÍAS**

1. Cuidador
2. Enfermero
3. Terapeuta
4. Artesano
5. Estilista
6. Voluntario
7. Maestro
8. Artista
9. Doctor
10. Contador

Fuente: Este listado ha sido concebido por el psicólogo especializado en psicopatías Kevin Dutton en su libro *The Wisdom of Psychopaths: What Saints, Spies, and Serial Killers Can Teach Us About Success Paperback* (su edición en español por la editorial Ariel: *La sabiduría de los psicópatas. Todo lo que los asesinos en serie pueden enseñarnos de la vida*). Dicho listado también ha sido comentado por la psicóloga Inmaculada Jáuregui Balenciaga en la entrevista que nos ofreció (**Anexo 7**) y que citamos en el Capítulo 2 de nuestra investigación.

## ANEXO 5. Un nuevo abecedario para generaciones en crisis

La mayoría de las generaciones aquí expuestas presentan problemas a la hora de acotar su franja de nacimiento y durabilidad temporal. Hemos contrastado varias fuentes pero es necesario aclarar que dichas marcas temporales son tentativas o fluctuantes —como aseveran Bauman y Leoncini, poseen un carácter difuminado, líquido— entre uno o dos años arriba/abajo. Sucede del mismo modo con las nomenclaturas generacionales y síndromes de comportamientos. Muchas comparten características y poseen hasta cuatro modos de referenciarlas. Por ello hemos optado por crear nuestro propio listado amalgamando algunas de las fuentes más relevantes.

**Generación perdida:** (nacidos entre 1883 y 1900). Compuesta por aquellos que pelearon en la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Se caracterizaban por su pesimismo y desconcierto, por creer que la guerra era inútil y cruel. Están marcados por el jazz, el Charleston, la crisis del 29, el liberalismo y el radicalismo. El término fue acuñado por Gertrude Stein.

**Generación Grandiosa:** (nacidos entre 1901 y 1924). Fue la que gestó a la **Generación Silenciosa**. Marcados por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Se caracterizaron por ser formales, uniformes, cooperativos, ganadores, poner el interés público sobre el interés personal. El término fue acuñado por Tom Brokaw quien creó un libro con ese nombre.

**Generación Silenciosa:** (nacidos entre 1925 y 1942-1945). Conocida también como *Lucky few* (Pocos afortunados). Son los ancianos de nuestro tiempo. Estuvieron marcados por la Guerra de Corea. Son considerados silenciosos, ya que pertenecieron a una sociedad mucho más estable que las anteriores.

**Niños de la postguerra:** (1930-1948). Recoge aquellos que superan los 70 años de edad. Son los niños que crecieron tras la Guerra Civil española. En el resto de Europa y el mundo occidental recoge aquellos que vivieron tras la Segunda Guerra Mundial. Es la generación menos numerosa.

**Generación *Baby Boomers* o *Baby-Boom*:** (personas nacidas entre 1945 y 1964-68). Surge tras la Segunda Guerra Mundial. El nombre se lo deben al aumento en los nacimientos que se registró en esa época. Fueron los que lideraron los movimientos de los 60, cuestionando los valores establecidos de la sociedad. A quienes nacieron después del año 1955 los marcó la Guerra Fría, el escándalo Watergate, la crisis del petróleo y fueron menos optimistas, desconfiados y cínicos. Al contrario que los niños de la guerra, esta es la generación más numerosa. Se estima que en España hay más de 12 millones de *Baby Boomers*. Fueron los primeros en vivir en paz y en un período de bonanza tras la postguerra.

**Generación X:** (nacidos entre 1961-63 y 1981). Fue el escritor canadiense Douglas Coupland quien la designó bajo este nombre en su obra *Generation X*. Viven un período de cambios acelerados. La Guerra Fría provocó un avance tecnológico sin precedentes y así surgieron las consolas de videojuegos, internet y el consumismo. Son los hijos de los *Baby Boomers*. En España también se retrasó respecto al resto del mundo occidental a causa del franquismo y se inició con la progresiva apertura política del país. Vivieron el esplendor del consumismo y la obsesión por el triunfo a toda costa. También conocidos

como la generación de la EGB, fueron los primeros a familiarizarse con los ordenadores como herramienta de trabajo.

**Generación Xennials:** (nacidos entre 1977 y 1983). Se sitúa entre la Generación X y la Generación Y (*Millennials*), por lo que cabalga entre ambas, pese a tener diferencias con estas. El nombre proviene de la unión de la X con el final de *Millennials*. A medio camino entre los descontentos y desencantados X y el optimismo de los Y, se dice que viven sin el enfado de la generación que le antecede ni la seguridad de los que le preceden. Destacan porque se les considera la última generación que conoció cómo se operaba cotidianamente sin Internet, y al mismo tiempo por la entrada de la tecnología y saber manejarla como nuevo instrumento.

**Generación Y o Millennials:** (nacidos entre 1981 y 1996-2000). Son los jóvenes y adultos jóvenes de esta época. Se los ha tildado de generación vaga y egoísta —por lo que en inglés se les conoce como **Me Me Me Generation**, con implicaciones narcisistas—. También se los ha llamado **generación Peter Pan**. Se vieron afectados por la crisis económica del 2007. En España supone una población de unos 7 millones de personas. Se identifican con patrones positivos tales como la inteligencia, la cooperación, la sociabilidad y la implicación. Otras denominaciones son **Generación Einstein** o **Nativos Digitales**. El origen de su nombre proviene de la obra *Generación Einstein: inteligentes, sociales y superfast* (Jeroen Boschma, 2006). La principal peculiaridad es que es la primera íntegramente digital. Son nativos en este contexto y no conocen cómo era todo cuando no existía esta tecnología. Viven en un mundo que para ellos siempre ha estado conectado. Han perdido la confianza en grandes corporaciones e instituciones, y tienen una mentalidad más emprendedora y orientada a las pymes. Están más acostumbrados a modelos de negocio de economía colaborativa o al ‘consumo Wallapop’, donde el mercado de segunda mano se digitaliza.

**Generación Z o Post-Millennials o Centennials:** (nacidos entre 1994 y 2009-2010). También se le denomina **iGen**, **Generación net** y **Generación V** (por virtual). Es la generación más actual. Su vida está atravesada por Internet. También son nativos digitales que nacieron con las tecnologías de la información al alcance de la mano. Su diferencia con la Generación Y es que no consideran importante tener estudios formales, sino que dan valor a otro tipo de conocimientos. La crisis económica ha incrementado su importancia y su preocupación por el futuro. Ven difícil encontrar trabajo y casa y no confían en los caminos tradicionales para alcanzar el éxito, por lo que son más competitivos y creativos.

**Generación K** (nacidos entre 1995-2015). Se les considera los hermanos pequeños de los *Millennials*. Su denominación, adjudicada por la economista Noreena Hertz, proviene de Katniss Everdeen, la protagonista adolescente de la saga *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Suzanne Collins). Como Kathy ven la vida como una perenne lucha. Han crecido con la depresión económica, factor que ha influenciado directamente en parte de sus características: la ansiedad, el recelo, la soledad, la exacerbación de la tecnología, etc., lo que influye decisivamente en un incremento de la depresión juvenil y una mentalidad pesimista. El terrorismo, la deuda, la precariedad laboral, son algunas de sus más latentes preocupaciones.

**Generación T o Generación Táctil:** (2010-2020). Su nombre se debe a la preponderancia de la tecnología táctil en sus vidas de modo cotidiano y simple, como una extensión más de su cuerpo.

**Otros apelativos vinculados al dominio de las redes digitales, y a la crisis, que portan la categoría de generación o de síndromes:**

**Generación @:** Propuesta por Carles Feixa. Caracterizada por la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación. Se define por el acceso universal a las mismas; la erosión de las fronteras tradicionales entre sexos y géneros, y el proceso de globalización cultural que conlleva nuevas formas de exclusión.

**Generación #:** Propuesta por Carles Feixa. La generación de las Redes Sociales. Engloba tanto la capacidad de estas para acciones de convocatoria y movilización, como su protagonismo a la hora de comunicarse y relacionarse en todos los niveles de su vida cotidiana. Supone un avance hacia la universalización y descolocación de la conectividad, adquiriendo características etarias, sociales y culturales propias. Les corresponde el llamado **síndrome Blade Runner o del joven androide**. Ideólogos del ciberespacio, sienten que tienen el mundo a su alcance pero que no son amos de su destino —a la manera de los replicantes del filme del mismo título—. El resultado es un adolescente anclado entre su infantilización social y su madurez intelectual en cuanto al acceso a las nuevas tecnologías de la comunicación y a nuevas corrientes estéticas e ideológicas. El 15M ha sido estudiado por este antropólogo tomando en cuenta dicha clasificación.

**Comunidad Nini:** Ni estudian, ni trabajan. Algunos popularmente también la han denominado **ni fu ni fa**, haciendo referencia a esa incapacidad de estar activo en la formación profesional o bien en el trabajo. También se les ha empezado a llamar **Generación ¿pa' qué?** a partir del impacto del filme *El mundo es nuestro*. Se dan dos tipos de actitudes: los jóvenes que realmente ni estudian ni trabajan pero esperan poder lograrlo, y los que ni estudian ni trabajan ni quieren hacerlo. Esta última posee a veces una especificidad mayor en torno a aquellos que, por su entorno vital, ni lo necesitan. Ambas las hemos denominado **Ni Ni Ni**.

**Doble comunidad Nini:** Propuesta por nosotros. Además de que ni estudian ni trabajan, ni creen, ni luchan. Es una generación sin rebeldía. Si existe el rebelde sin causa, típica actitud e imagen de la juventud, estos serían anti rebeldes con causa (el debilitamiento, y en algunos casos la anulación del Estado de bienestar, el forcejeo entre el presentismo gris y el futuro incierto o negro).

**Comunidad Sisi:** Sí estudian y sí trabajan. Compatibilizan ambas cosas a la vez. Puede leerse como un modo de precariado en determinados segmentos (becarios, trabajadores temporales, etc.).

**Generación perdida:** En el caso español se refiere al colectivo de jóvenes sobradamente preparados (en sintonía con los **JASP, Jóvenes Aunque Sobradamente Preparados**) que, sin embargo, no encuentran salida a su formación previa. Pese a estar cualificados, asumen trabajos precarios, muchas veces ajenos a sus estudios, y que pueden llegar a oscilar entre uno y tres a la vez, la mayoría de tipo estacional. Por eso

también se les denomina **Generación pre-parada**. La emigración forzosa forma una característica cada vez más constitutiva de esta generación.

**Síndrome de Walter Mitty:** Parte de la novela *La vida secreta de Walter Mitty* (James Thurber, 1939). Está relacionado con individuos poseedores de una mente soñadora que se evade a otros planos de la realidad donde el sujeto vive historias inventadas. Es la tendencia a fantasear en lo cotidiano. En estas vivencias se transita de perdedor a héroe, adquiriendo el intrascendente día a día un matiz más llevadero. Por ello, la evasión es buscada compulsivamente y deriva en cierto aislamiento social.

**Generación Peter Pan:** Llamados así por la negativa a crecer y abandonar el hogar de los padres. Este es su País de Nunca Jamás. Consentidos por sus padres y no forzados a marcharse, se convierten en eternos adolescentes que rehúyen tomar las responsabilidades de la vida adulta, retrasando esa inevitable transición lo más posible. También se habla del **Síndrome de Peter Pan o del eterno adolescente**. Es un joven que se rebela contra la sociedad adulta y se resiste a formar parte de su estructura, al menos durante un tiempo lo más largo posible. El proceso extensivo de escolarización; la emergencia de tribus y subculturas; el fomento del consumo; la creación de espacios-tiempo de ocio digital, que les permite crear sus propios “paraísos” bajo sus propias reglas y lenguajes, la desaparición de ciertos rituales de paso a la edad adulta, etc., son algunas de sus características generales.

**Adultescente o Adultos-jóvenes:** Estrechamente relacionados con los que padecen el Síndrome de Peter Pan en su característica de no querer crecer y estar anclados a un mundo ilusorio como mecanismo para no enfrentar las vicisitudes cotidianas de la vida. Fusiona dos conceptos: juventud adulta y adolescencia tardía. En inglés se les denomina *kitdult*.

**Generación Mileurista:** Marcada por sus ingresos económicos. Retratada de forma negativa antes de la crisis, en cuanto dichos ingresos reflejaban el fracaso de su acceso al mundo laboral, al acceder sólo a trabajos por debajo de su formación. Paradójicamente, con la crisis, se invirtió dicha percepción y son un modelo deseado por muchos jóvenes. La crisis creó una subcategoría, **Generación Ni Mileurista**, con ingresos muy bajos, por lo que a veces necesitan tener más de un trabajo. Son los que ahora envidian a los que al menos superan la barrera mileurista.

Fuente: Listado elaborado por la Autora a partir de diversas fuentes documentales, entre las que destacan las diferentes publicaciones del antropólogo especializado en culturas juveniles Carles Feixas, en especial su libro *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*; el libro de Jeroen Boschma, *Generación Einstein: inteligentes, sociales y superfast*; los criterios de Zygmunt Bauman diseminados en buena parte de su bibliografía sobre los jóvenes actuales y con mayor especificidad los pertenecientes a la Generación Y, en especial *Estado de Crisis y Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*; los diversos estudios sociológicos (Informes sobre Juventud en España), así como los disímiles trabajos académicos aparecidos en la *Revista de Estudios de Juventud*, el diccionario digital *Todas las tribus urbanas* y diferentes artículos periodísticos publicados por Feixa y otros sociólogos y periodistas en *El País*, *El Mundo*, *Time Magazine*, etc.

## **ANEXO 6. Repertorio filmico del cine de la crisis**

### **Antecedentes**

- La aldea maldita* (Florián Rey, 1930 y 1942)  
*Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)  
*Esa pareja feliz* (1951)  
*El emigrante* (Sebastián Almeida, 1958)  
*El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957)  
*La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958)  
*El pisito* (Marco Ferreri/Isidoro M. Ferry, 1959)  
*El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)  
*La piel quemada* (José María Forn, 1967)  
*Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971)  
*Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971)  
*Cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)  
*Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993)  
*Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996)  
*Bwana* (Imanol Uribe, 1996)  
*En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997)  
*Suerte* (Ernesto Tellería, 1997)  
*Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)  
*Said* (Lorenzo Soler, 1999)  
*Pídele cuentas al Rey* (José Antonio Quirós, 1999)  
*Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002)  
*Smoking Room* (J. D. Wallowits y Roger Gual, 2002)  
*La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002)  
*Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)  
*El traje* (Alberto Rodríguez, 2002)  
*La vida de nadie* ((Eduard Cortés, 2002)  
*Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003)  
*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)  
*Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005)  
*Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006)  
*Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006)

**Repertorio**

- Concursante* (Rodrigo Cortés, 2007)  
*Antes de morir piensa en mí* (Raúl Hernández Garrido, 2008)  
*Vidas pequeñas* (Enrique Gabriel, 2010)  
*Catalunya über alles!* (Ramón Térmens, 2010)  
*Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011)  
*Terrados* (Demian Sabini, 2011)  
*El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012)  
*Carmina o revienta* (Paco León, 2012)  
*Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012)  
*Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013)  
*Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)  
*La herida* (Fernando Franco, 2013)  
*Canibal* (Manuel Martín Cuenca, 2013)  
*Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014)  
*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)  
*Just&Cia* (Ignacio Estaregui, 2014)  
*2 francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014)  
*Los fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014)  
*Más allá de la noche* (2014)  
*Carmina y amén* (Paco León, 2014)  
*Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014)  
*Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015)  
*Los exiliados románticos* (Jonás Trueba, 2015)  
*Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015)  
*Pikadero* (Ben Sharrock, 2015)  
*Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016)  
*El desconocido* (Dani de la Torre, 2015)  
*El olivo* (Icíar Bollaín, 2016)  
*Igelak (Ranas)* (Patxo Telleria, 2016)  
*La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016)  
*Selfie* (Victor García León, 2017)

**ANEXO 7. *La psicopatía en la sociedad y su incidencia en el filme *Magical Girl. Entrevista a Inmaculada Jáuregui Balenciaga, (Despacho de Psicología y Psicoterapia, Las Palmas de Gran Canaria, 13-XI-2017), Material inédito, Modalidad presencial, 2017, 1:50:09. Fragmentos significativos.****

**Jacqueline Venet:** ¿Es el mundo, dígame el contexto, un agente exterior agresivo que puede llegar a atentar contra la psiquis y la moral del individuo en sociedad?

**Inmaculada Jáuregui:** No creo que puede llegar a ser, es que yo creo que lo es. Estoy convencida de que existen dinámicas de poder que dominan el mundo, que dominan los países, que van más allá de una cuestión política; creo que es una cuestión fundamentalmente económica. Creo que eso es de corte psicopático y evidentemente, como buen psicópata, la finalidad es destruir. Lo que pasa es que habría, desde mi punto de vista, diferentes niveles. Un nivel lo ocupan los que están en la macroeconomía, ese grupo que nunca se ve, y luego evidentemente cada país adapta esa psicopatía, esa forma de gobernar dependiendo del tinte que cada uno tenga. Y evidentemente la crisis económica genera crisis de salud mental, la política de reducción, paralelamente al enriquecimiento de una minoría, genera muchos problemas de salud mental.

**J.V.:** Yo leía cómo el propio término de la psicopatía había variado hacia sociopatía, para posteriormente diluirse y trabajarse solo como una especie de trastorno mental.

**I.J.:** Sí, y además la mayor parte de los estudios sobre psicopatía no solamente están situados dentro de ese trastorno, sino que además se ciñen a la población criminal carcelaria. Habría que hacer un verdadero diagnóstico de la psicopatía, porque esta no es criminal en su mayor parte. Yo calculo que la psicopatía no es criminal en un 80% u 85%. Incluso, cuando trabajas con población carcelaria criminal, la mayor parte no necesariamente son psicópatas. Tienen un código moral y una ética, paradójicamente. Desde el momento que hay una moral, y hay un concepto de grupo, y hay una especie de gobierno en paralelo, no puede haber psicopatía. El psicópata se caracteriza fundamentalmente por estar fuera de todo lo que es común: política, grupo, comunidad; no puede vivir en ese medio. La mayor parte de los psicópatas no están en el medio criminal. El concepto de psicopatía, como otros conceptos relacionados con la salud mental, no deja de ser un ejercicio de poder.

**J.V.:** Por lo tanto, es conveniente hacer estudios sobre psicopatía vinculados a determinados órdenes políticos, gobernantes...

**I.J.:** Sería ideal. Hay diez profesiones fundamentales donde se encuentran los psicópatas llamados integrados. Las primeras están relacionadas con la Judicatura: abogados, jueces... Este es el primer grupo. Luego vienen los empresarios, los políticos,



los periodistas, en ese orden. Fíjate, donde está el ámbito de poder. Como en la octava, está la religión. Y en el otro extremo, nos encontramos un grupo de profesiones con un exceso de empatía, profesiones totalmente empáticas como pueden ser las de la salud y la educación. Claro que nos podemos encontrar con psicópatas integrados dentro de esas profesiones también, aunque quizás ahí, más que con psicópatas, nos encontramos con perversos narcisistas. A mí me gusta más la categoría del perverso narcisista, que abarca un espectro más amplio, y dentro de ella podemos encontrar la psicopatía. Desde luego, el núcleo de la psicopatía es el poder, por tanto, tiene que estar en un ámbito de poder.

**J.V.:** Lo que supuestamente se esconde bajo el tema de la irracionalidad o lo pasional, como otros le llaman.

**I.J.:** El 90% del cerebro humano es irracional, emocional, filogenético, reptiliano. La irracionalidad responde a ese tipo de evolución no verbal o preverbal, que no tiene nada que ver con lo que se entiende como irracional en el sentido impulsivo, compulsivo, adictivo. La locura no es irracional, la locura tiene una lógica totalmente racional, que es lo que se llama la comunicación paradójica. Y nada más racional que un psicópata. Por ello a la psicopatía se le ha llamado la locura amoral, es una psicosis sin síntomas, asintomática; pero no es irracional, es muy racional.

**J.V.:** Sí, pero me ofrece una nueva mirada a todo lo que había pensado. Incluso, desde lo que ahora usted me comenta, el filme empieza a modo de preludeo, por así decirle, con un enfrentamiento entre alumna y profesor...

**I.J.:** Hay un ejemplo de la comunicación paradójica en esa escena. Cuando en el filme el profesor le dice: “deme el papel” y la alumna le responde: “no lo tengo”, esa es la locura psicopática, hacer creer algo que no es. Esa es la esencia de la locura y de la comunicación paradójica, decirte una cosa y la contraria en una misma frase. Ya ahí está la esencia de la psicopatía desde un punto de vista comunicacional, porque la comunicación es la que configura la psicología humana. Cuando te enfrentas a lo inefable de la locura, no hay palabras, no hay nada, no hay ni síntomas, pero estás enfrente de una persona fría y calculadora que te desafía, ahí se te despierta el miedo reptil. Percibes que estás delante de un monstruo, no un loco, y hay una diferencia abismal. Cuando estás delante de un loco no pasa nada, porque lo controlas, hay escapatoria; pero delante de un monstruo no hay escapatoria. En eso consiste la comunicación paradójica: no dejar al interlocutor una escapatoria y dejarlo completamente indefenso. Ese es el poder que tiene la psicopatía.

**J.V.:** Entonces para usted está claro que el personaje de Bárbara es un personaje psicopático.

**I.J.:** Sí, aunque sé que mucha gente lo va a situar dentro del *Borderline*, porque de alguna manera su autodestrucción, cuando ella se desnuda y vemos su cuerpo lleno de

cicatrices, se podría interpretar perfectamente como [la protagonista de] *La herida*, esa herida autoinfringida; pero no es real, porque el psicópata prescinde de su corporeidad, no puede vivir en el cuerpo porque este tiene una ley y Bárbara desafía esa ley corporal.

**J.V.:** Y cree usted entonces que el filme, desde el inicio, en este enfrentamiento con el profesor —que es prácticamente lo único que conocemos del pasado de ambos, es el único salto temporal, por lo menos visual, no verbal—, ya marca rasgos psicológicos de ambos.

**I.J.:** Él dice que ha estado en la cárcel por Bárbara; creo que, en la escena inicial, con el juego del papel, se establece quién domina a quién. El profesor acaba sometándose al poder psicopático de Bárbara. Hablaría de sometimiento, esa pertenencia a ese mundo psicopático: “yo pertenezco a Bárbara”. Según mi interpretación, se trata de la indefensión que siente el profesor al salir de la cárcel, ahí es donde entra en juego la identificación con el agresor que es la única escapatoria, haciendo lo que Bárbara haría. Por otra parte, fíjate bien que Bárbara no materializa el crimen, lo materializa la persona subyugada, que es lo que suele hacer la psicopatía; el psicópata nunca actúa directamente, incita a otros a la actuación.

**J.V.:** Usted trabaja o menciona tres tipologías de psicópata. Una de ellas es muy importante y quizás en apariencia menos visible, el psicópata integrado. Hay otras, como el criminal... ¿En cuál de estas categorías se acomoda mejor el personaje de Bárbara?

**I.J.:** Bárbara se acomoda en la psicopatía integrada. Diríamos psicópata integrado entre comillas. Hay un tipo de integración más o menos marginal, personas que están en contra de muchas cosas del sistema, del *mainstream*, que pueden perfectamente ser parecidos a Bárbara, o sea, te integras, pero al límite, un poco dentro de esas personalidades contestatarias. Pero también un buen psicópata integrado podría ser perfectamente quienes hicieron toda la reconversión industrial que ha llevado a la gente a la calle, las bancas, y muchos empresarios que están fuera de la ley. El grueso de la psicopatía canibaliza en el sentido social y grupal; hace que otros actúen en su nombre. En ese sentido, Bárbara representa más la esencia psicopática: emplea la comunicación paradójica para dominar a la otra persona. El criterio diferencial fundamental entre la psicopatía y la no psicopatía es la ausencia de miedo. Un psicópata se caracteriza por dos criterios diferenciales fundamentales: es narcisista y no tiene miedo. Por tanto, un narcisista es psicópata al 50%, pero el narcisista tiene miedo. Bárbara manifiesta esta ausencia de miedo.

**J.V.:** Me interesa en particular el cine de autor, rastrear si representa la crisis, si muchas veces, pocas o ninguna, y de qué modo, si de manera incisiva, evidente o metafórica, como *Magical Girl*. Mi hipótesis al respecto es que construye un individuo joven

dislocado, que amalgama la crisis del sujeto con la crisis socioeconómica imperante y con la identidad nacional.

**I.J.:** Para empezar, la psicopatía es una eterna juventud. Si algo caracteriza al psicópata es ese infantilismo, esa aparente inocencia, ingenuidad, que vemos en Bárbara. Pero, fíjate bien que donde entra la crisis económica es en el valor del vestido, que cuesta 7 mil euros, más luego la varita que le pide, que vale 20 mil. Es decir, la locura de cualquier persona que quiere vivir por encima de sus posibilidades, y eso es lo que hizo la bonanza que arrastramos, porque se educó a la población a vivir por encima de sus posibilidades.

**J.V.:** ¿Cómo tipificaría psicológicamente al resto de los personajes en relación con Bárbara?

**I.J.:** Para mí tienen en común la psicopatía como valor. Me explico. El padre, por la desmesura de hacer real el deseo. Cuando uno intenta hacer realidad un deseo, siempre hay una frustración porque nunca puede hacerse real, real, real. El hecho de hacerlo real hasta el punto de conseguir ese único modelo, contiene ese valor psicopático de tener ese poder adquisitivo que no tengo. Entra el valor de la desmesura. Un rasgo psicopático es la omnipotencia, lo puedo todo, y como ves, le obliga a salirse de la ley.

**J.V.:** Y a Alicia, la niña, ¿cómo la tipificaría?

**I.J.:** Es una víctima porque está enferma de cáncer. Pero entendamos el cáncer como una metáfora. El cáncer es un equilibrio alterado, la psicopatía es un equilibrio alterado, la criminalidad es un equilibrio alterado; todo está alterado, todo está pervertido. Cuando la niña abre la caja y no ve la vara, vemos ahí un valor psicopático, en el sentido de siempre más, siempre más, siempre más. Algo que es realmente psicopático es la perfección, la unión, el todo, el fantasma de la completud, de la perfección.

Podemos extrapolar la concepción del padre como el que da, como utilitario, como mercantilista. Es un aspecto mercantilista de la relación; no valora el esfuerzo, valora simplemente lo que falta, no lo que tiene. Pero todo para mí entra dentro de los valores psicopáticos de la sociedad. Para el buen desarrollo psicológico del niño, el no tener acceso al deseo y tener que fantasearlo es algo positivo, porque a través de la elaboración de esa frustración del deseo, la psicología humana avanza. La frustración de ese deseo hace que desarrolle lo que los psicoanalistas llaman lo fantasmático. Otro gran valor psicopático es la ausencia de ese fantasma como actividad imaginaria. Si algo no tiene el psicópata es eso. Para él es algo literal, no accede al fantasma, no accede a lo imaginario, no accede a la representación. Incluso, el acceso al vestido claramente es un impedimento, que hoy en día tiene lugar, de ese acceso al fantasma.

**J.V.:** Hay algo interesante que quería preguntarle con respecto al tema de la psicopatía en *Magical Girl*. No sé si recuerda el tondo que preside la mansión de Oliver Zoco, que es precisamente un reptil. Yo había leído en el libro de Vicente Garrido, lo que él denomina el *saurioreptil*, o sea, cómo una de las características del psicópata era la manipulación, la simulación, una especie de estadio camaleónico.

**I.J.:** Yo creo que el inconsciente construye mucho mejor las cosas de lo que pensamos. Inconscientemente el autor [Carlos Vermut] describe y simboliza la psicopatía. Cuadra tanto que el propio símbolo va en consonancia, y creo que el autor no tendrá ni idea de ello. Hay algo que es importante: antes de llegar al símbolo, el recinto está totalmente vacío, es vacío, y hay puertas. Ya esto te describe exactamente lo que es un reptil: la vacuidad.

**J.V.:** La película está dividida en tres momentos; el de Bárbara se llama DEMONIO.

**I.J.:** Y es cierto que el psicópata es un demonio, de alguna manera.

**J.V.:** Lo que resulta interesante, con su tesis, porque la película se subdivide en partes: este preludio inicial, después viene MUNDO, que se equipara con la historia de Luis, el profesor de Literatura en paro; luego se da paso a DEMONIO, principalmente dedicado a Bárbara, y, por último, CARNE, para Damián, el profesor de Matemática retirado.

**I.J.:** Pero fíjate que aquí vemos también la psicosis característica de la psicopatía, porque está todo desmembrado. El hecho es que la psicopatía es una psicosis sin delirio, y la psicosis es una desmembración. Entonces, la película se presenta desmembrada también y lo que hacer converger todo ese desmembramiento es la psicopatía. Pero hay algo en la película que aún no hemos comentado y que es interesante, que también para mí es simbólico, que es el *puzzle*. La pieza que falta. Es decir, tanto y en cuanto no comprendamos que la completud no es necesaria, porque es esa incompletud lo que nos hace humanos, el querer ser completo es lo inhumano.

**J.V.:** Muchas veces en mis escritos sobre el filme abordo el tema del *puzzle*. Aunque la figura del *puzzle* está asociada a Damián, el concepto de cómo está estructurada la película, todos esos saltos en el tiempo, las elipsis, etc... la película misma está construida como un *puzzle*. Y se ha visto también el *puzzle* como una metáfora de España, no tanto de la crisis, sino de España, aunque pienso que funciona más dentro de la crisis, por esa desestructuración, esa incompletitud.

**I.J.:** Yo a España la veo rota, dividida, escindida, pero no como un *puzzle*... Para mí España no superó la Guerra Civil y sigue estando rota, y siguen existiendo dos bandos. En ese caso, quizás la veo más psicopática. Un psicópata no es un *puzzle*, es una persona rota. La metáfora de la psicosis es la ruptura; no es un *puzzle*, porque un *puzzle*

no está roto, aunque tiene diferentes partes. En España lo que puede faltar es un contenido, es una España vacua en ese sentido, hay un agujero, un vacío.

Lo que yo percibo es la idea de España como unidad, como completud; pero eso es inherente a cualquier nacionalismo; es decir, el nacionalismo no es más que un delirio de un encuentro de la Madre Tierra y el bebé, y esa fusión donde no hay padre, no hay ley. Y el delirio es la reproducción de esa unidad *in útero* que no es posible. Siguiendo esta metáfora te diría, a España lo que le falta es la ley... Esto es lo que le falta a todo psicópata, la ley, que no accede a la ley del padre. Para mí, el padre en la película es quien debería encarnar la ley. El padre es incapaz de ejercer su función paterna fundamental que es poner límite. Pienso que el desencadenante en la película no es el deseo de la niña, sino la incapacidad del padre a funcionar como tal: el desencadenante es la falla en la función paterna, la ausencia de límites, y, vuelvo a decirte, eso es algo muy psicopático.

Pero podemos ir mucho más allá. Nos encontramos con un padre y una hija, pero no hay una madre; es decir, que la maternidad está abolida, está negada, está rota. Se odia a lo femenino y se teme, porque lo femenino para el hombre representa la otredad. Entonces, la negación de lo femenino en la película representa la negación de la otredad. Se cargan a la madre, con todo lo que lo femenino simboliza, y nos queda la barbarie. Si te das cuenta, lo infantil que plantea la película es una infantilización perversa también, psicopática. Y si algo caracteriza a lo psicopático es la abolición de la alteridad, que aquí sería lo femenino como maternidad. La película está siempre eliminando la otredad, eliminando la ley.

**J.V.:** En este sentido le quiero hacer una última pregunta. Una de mis tesis con la película está asociada a la idea de que en buena parte del siglo XIX, y no solo en España, se ha representado mucho visualmente a la patria, a la nación, con una figura de mujer. Como en *La libertad guiando al pueblo*, en las distintas Repúblicas, o sea, ese sentido femenino de la patria que tiene que ver con la Madre Tierra. Incluso he encontrado libros que estudian cómo determinadas figuras femeninas se convirtieron iconográficamente en una manera de repensar la nación.

**I.J.:** Sí, pero esa maternidad que dibujan, que proyectan es una maternidad fálica, masculinizada, que el hombre ha proyectado sobre lo que es femenino; pero su representación es patológica porque no está el padre, está solamente el niño y la madre. La unidad madre e hijo es una unidad que se vive desde el infante, es decir, es el niño el que ve que la teta y yo somos uno mismo. Ese niño crecido, que es el psicópata, sigue viendo eso, y niega que la madre pueda tener un padre o alguien más a quien atender. Por tanto, la patria proyectada sobre una mujer es una patologización de la propia mujer, sin tener acceso a la verdadera esencia; es decir, la patria me pertenece, es mía, mi madre es mía; no es una percepción externa de mi madre, y yo, y mi padre, y la

comunidad. No; es una percepción posesiva, patológica y perversa de lo debería ser una patria.

**J.V.:** Es decir, que incluso fuera de *Magical Girl*, la imagen de la mujer como símbolo, como alegoría de la patria, es una imagen distorsionada, perversa, de lo que es la posesión. Incluso se puede ver como una patología.

**I.J.:** Es una patología, porque es una perversión. La omnipotencia infantil se expresa en: la tierra me pertenece. Lo real y lo que sería sano sería: nosotros pertenecemos a la tierra, de pertenecer. Y, por tanto, ley, función paterna real, no podemos apropiárnosla. Eso sería lo natural.

**J.V.:** Perfecto, porque así se demuestra que Bárbara realmente es un personaje psicopático en un entorno de crisis económica, política y de valores. Y que ella, como metáfora, a la usanza tradicional —en España como en muchos países europeos y también en las colonias latinoamericanas—, está muy arraigada a la vinculación de mujer-nación. Por lo tanto, por traslación, es una España enferma donde prima la psicopatía.

**I.J.:** Donde prima la psicopatía y donde priman los trastornos pre-edípicos, los trastornos duales. No llegamos ni tan siquiera a la neurosis, no llegamos al complejo de Edipo.

**J.V.:** Y que quizás con la crisis puede exacerbarse, aunque no sea un fenómeno que aparece con la crisis, aunque siempre esté sobrevolando...

**I.J.:** En momento de crisis lo que pasa es que el inconsciente, lo que está oculto, sube a la superficie.

**J.V.:** ¿Y, por lo tanto, hay un desate mayor de esas perversiones?

**I.J.:** Sí, porque no hay ley, digamos que la crisis no es más que un abuso de poder; consiste en anular la clase media y volver a la existencia de solo dos clases, porque la clase media es un error histórico, solo existen la clase de los que mandan y la clase de los esclavizados. Desde un punto de vista psicoanalítico, todo lo que sea del orden dual es patológico por definición, porque tenemos que llegar a tres, es decir, la función paterna. En un abuso de poder lo primero que se suprime es la ley, la función paterna; el que abusa dice: yo soy la ley.

**ANEXO 8. *Algunas horas de su día. Entrevista a Jaime Rosales, (El Camarote, Madrid, 18-X-2017), Material inédito, modalidad presencial, 2:27:15. Fragmentos significativos.***

**Jacqueline Venet:** Existen diferentes modos de trabajar el tema de la representación en el cine español de la crisis del siglo XXI, con mayor especificidad en los jóvenes: 1) desde lo poético-simbólico, y ahí definiendo que está sobre todo afianzado a la psicopatía, 2) desde un realismo más social, y 3) desde el cine político. ¿Dónde se asentaría su cinta más cómodamente?

**Jaime Rosales:** A mí la etiqueta de cine social ni me gusta ni me siento del todo cómodo con ella. *Hermosa juventud* tiene aspectos formales que para mí son también muy relevantes. En *Hermosa juventud* hay una motivación muy fuerte que tiene que ver con el contexto en el cual me encuentro: mi país, lo que pasa en mi país, la crisis, ¿pero qué crisis?, ¿comparada con qué?

**J.V.:** ¿La motivación fue social?

**J.R.:** No es única la motivación. Hay un componente social tremendamente importante, pero hay otro que es artístico, y ambos están muy vinculados a un momento personal. Yo hago *Sueño y silencio*, una película que es para mí la culminación de una búsqueda vital y artística de 15 años. Para mí tiene una intensidad bestial y la sanción no es la que yo me espero, con lo cual entro en una crisis que me lleva a tomar conciencia de que tengo dos caminos: o caigo en la autoflagelación, o bien digo, tengo que salir de esto rápido y tengo que hacer algo que sea muy diferente. En ese instante me parece importante dejar un retrato de lo que estamos viviendo, que lo veo como un momento históricamente particular. Hay algo que está ocurriendo a nivel global, digamos en un contexto sociopolítico, que tiene interés a muchos niveles: en primer lugar, como reflexión sobre lo que es el propio sistema capitalista; también en cuanto a cómo las nuevas tecnologías están configurando la propia sociedad. Todo tiene que ver con la teoría marxista: primero el capital y las tecnologías, y luego las relaciones laborales y las relaciones sociales.

Pienso que hay un eco entre *Las horas del día* y *Hermosa juventud*. *Las horas del día* la hago en 2002, que era también como si el mundo fuera el mundo feliz. Sin embargo, en ese mismo año, yo tengo una impresión que me conduce a decir: ¡ostras!, esto no va bien, o sea, yo no me creo que esto vaya bien. Es como si hubiese una fiesta donde todo el mundo se la está pasando muy bien, están pasando cosas que dices: Sí, sí, puede ser muy divertido, pero esto no va bien, porque esta fiesta acabará. Entonces hago *Las horas del día* bajo esa motivación. Posiblemente es la película más social y política que he hecho, porque en ese momento lo único que me importaba era dejar un testimonio, pero mucho más simbólico. Hay un hombre que es un asesino y nadie sabe por qué, no lo explicamos. Pues para mí era: hay una sociedad que no está funcionando y nadie sabe

verlo. Era muy simbólico, o sea, hay algo que no está funcionando. Y luego varios años después ¡*catacrack!* Desde mi punto de vista es totalmente una película de su época, porque la represento simbólicamente a través de esta persona y su comportamiento que está desencajado.

Igualmente, en *Hermosa juventud* para mí era muy importante dejar un testimonio. Porque luego esta época pasará, vendrán otras crisis, se irán, y así. Pero en cada crisis se producen varias cosas, se produce un cuestionamiento del modelo socioeconómico, causa dificultades económicas para las personas, las familias; pero también creo que causa daños morales, y por eso en particular en la película se acudió a la pornografía, hay un daño moral ahí muy grande.

**J.V.:** Al final estas tres tipologías supuestamente diferentes se aúnan. Todo termina pasando, ya de manera evidente o no, por lo político. Reflejar la sociedad, ya sea desde una arista intimista o más general, no es hacer un retrato social, generalmente el símbolo está ahí. También comparto con usted que *Las horas del día* es muy simbólica. Y, en particular, como expresión de la psicopatía, una anomalía psíquica que no es una metáfora sino una traslación de esa anomalía social.

**J.R.:** Pero vuelvo a la cuestión del eco que hay entre las dos películas y a cómo lo simbólico y el contexto están relacionados. Al final cuentas una historia de unos personajes que les pasa una serie de cosas y al estar en una obra operan como símbolos; pero también te provoca una reflexión sobre el daño en el individuo. Lo importante para mí era escribir el aquí y ahora, para que yo pudiera reflexionar sobre lo que estaba pasando y que el público también pudiera reflexionar. Pero, sobre todo, para poder dejar el retrato, y si a alguien en algún momento le interesara este período, espero que pueda recurrir a libros que se han escrito y que pueda recurrir a mi película. Por tanto, la opción del realismo en *Hermosa juventud* es la opción elegida con esa idea de testimonio. Y como al final no puedes abarcarlo todo, te preguntas: ¿qué sustrato social me interesa? Me interesa la juventud por dos motivos fundamentalmente: uno, porque no la conozco y es el futuro. Me interesaba además porque creo que era la parte de todo el cuerpo social que más le iba a afectar la crisis, porque es justo en la edad de los 20 años, o sea desde los 18 a los 25 o 30 años, cuando se toman posiblemente las dos decisiones más importantes en la vida: un oficio y una familia.

**J.V.:** Y con la crisis aparece la palabra “reinventarse”. Entonces, tienes que “reinventarte” un nuevo oficio porque ya no puedes vivir del que vivías.

**J.R.:** Lo que ha ocurrido en realidad es que se ha producido una doble destrucción: se han destruido los oficios y se han destruido las familias. Yo no diría que es algo que ha ocurrido solo en la crisis. El problema con esa destrucción de los oficios y de las familias, que también tiene que ver con la tecnología, es que cuando el individuo



enfrenta la crisis, se encuentra menos preparado, pues si no hay una familia y además no tienes un oficio, estás muy a la merced del viento.

**J.V.:** Usted decía que no creía en el optimismo, pero sí en la esperanza, y las separaba, marcaba límites entre el concepto de esperanza y el de optimismo, sin llegar a ser divergentes.

**J.R.:** Sí, eso sí que no cambia mi visión de las cosas. No soy una persona optimista, no creo en el optimismo ni en las bondades del optimismo. No comparto la opinión de algunos de que hay que pensar en positivo para lograr que algo ocurra, creo que esa actitud propicia que no ocurra, porque precisamente no pones las cosas a funcionar, sino que crees que se van a arreglar solas, y las cosas nunca se arreglan solas. Igual que también lo es el pesimismo: porque todo va a ir mal, no me voy a molestar. La esperanza, sin embargo, está muy vinculada a la realidad. Creo que en la realidad hay cosas que van mal, hay cosas que han de mejorarse, más hay motivos para la esperanza. El ser humano tiene las capacidades para encontrar soluciones, pero esas soluciones pasan por la conciencia y por el trabajo.

**J.V.:** Uno de los temas reiterativos de su filmografía es la soledad del ser humano. En *Hermosa juventud* se vuelve a trabajar y uno de los mecanismos para discursar sobre ella es la comunicación, entre parejas, entre amigos, entre la familia y consigo mismo en el caso sobre todo de Natalia.

**J.R.:** Yo siempre he sentido que hay dos tipos de soledades. Una que es esta soledad existencial, que tengamos un cuerpo, un alma dentro de un cuerpo, pero solo una vez; esa soledad existencial no tiene arreglo, se está solo y hay momentos en la vida en que la sientes mucho. Y luego, otra que tiene que ver con que hay una compañía, un acompañamiento a través del amor. Eso hace que la soledad es también una no soledad, es una compañía, es el opuesto, está relacionada con los demás, es una habilidad para generar vínculo con el otro. Eso es importante, porque hay veces que se producen anomalías psicológicas y algunas personas pierden esa habilidad y se encuentran más aislados. Y hay un peligro y es que uno se adapta a vivir aislado. Esa adaptación a vivir aislado, es patológica, es arriesgada; en el fondo produce una gran infelicidad en la persona que se aísla o que es aislada, porque somos seres sociales, igual que nos gusta comer nos gusta relacionarnos. Y es una fuente también de conflicto, porque el que se aísla y no se acostumbra a negociar la convivencia, termina siendo una fuente de conflicto. Y aquí se produce una creación de un espacio virtual, que es un espacio relacional, donde tú te relacionas con otras personas a través del móvil. Luego, ¿cómo es esa relación? Pues claro, como es muy nueva creo que no la sabemos gestionar, no tenemos experiencia en esa gestión. Hay dos riesgos con la tecnología desde mi punto de vista, uno es el mal uso de la tecnología y el otro riesgo es la exclusión del contacto, y eso me parece que también es una lástima. Porque no es lo mismo visitar un paisaje para contemplarlo que ver la foto de ese paisaje.

**J.V.:** En el caso de *Hermosa juventud*, el tratamiento o el hecho de elegir el porno casero tiene que ver con esa crisis de valores y con esa representación de cierto facilismo o inercia de la juventud, o sea, ¿por qué escoger el camino más fácil?

**J.R.:** Ahí de nuevo se producen dos anomalías. La primera es que cualquier cosa es válida para obtener dinero, no hay un oficio. No debería ser así, debería ser un oficio el que abastece o da esa entrada a los ingresos económicos. Y luego, el tráfico de la sexualidad no es un problema, porque todo el mundo lo hace y no pasa nada. Y sí pasa. Hay que decir que la sexualidad es algo muy importante en la construcción de una persona, igual que las habilidades sociales, la inteligencia, la capacidad de adaptación.

**J.V.:** Muchas veces se habla de la crisis solo a nivel económico o político, cuando la crisis de valores, sobre todo a la hora de reflejarla en la juventud, es quizás el elemento más importante.

**J.R.:** Es cierto que en esta crisis hay algo relevante en cuanto a cambio social, hay un cambio en los valores también, lo que obedece al planteamiento marxista: un cambio en la tecnología, un cambio en las relaciones sociales y laborales, y un cambio en la superestructura que son los valores.

**J.V.:** Estas nuevas estrategias comunicativas colaboran a que los jóvenes estén más aislados unos de otros y sean incapaces de organizarse para una meta común. Parte de esa inercia se le ha criticado mucho a esta nueva generación: el que no le interese un discurso social; que no tengan muchas veces conciencia como clase social. No obstante, el 15M y un partido como Podemos utilizan las redes sociales para organizarse.

**J.R.:** Ciertamente se puede decir que las redes sociales tienen el potencial de funcionar como contrapoder, pero no estoy tan seguro, porque al final las redes sociales han hecho que los individuos sean muy manipulables y el contenido dentro de las redes sociales es muy pobre, muy básico. Si te fijas, las redes sociales se expresan en dos parámetros que son muy reduccionistas. Uno es la cantidad, de millones, de miles... y el otro es “me gusta” o “no me gusta”. No permite construir un discurso articulado. Un discurso articulado tiene que estar pensado, tiene que ser coherente, no se puede desmontar porque sí. En las redes se producen los llamados abusos de lenguaje. Cuando reduces todo, lo que se produce es una destrucción del lenguaje. Hay algo también en las maquinillas que están destruyendo el lenguaje, tal vez porque están creando otro nuevo. Por ejemplo, los emoticonos son otro lenguaje. Una de las cosas que también me llamaba mucho la atención era la *desimplicación* política en los jóvenes. Me imagino que está relacionada con que no han recibido la educación para saber que la política cambia las cosas y que ellos tienen un lugar y una posibilidad de participar, o no lo creen. Ellos tienen una sensación de indefensión ante los acontecimientos, es decir: si los acontecimientos van bien, me irá bien; si los acontecimientos van mal, me hundiré.

No tienen la sensación del empoderamiento de sus vidas. Por tanto, se dejen llevar, en lugar de corregir un rumbo.

**J.V.:** Retomando el porno, la tecnología y el abordaje de las diferentes pantallas, aparece una interrogante relacionada con un concepto que usted ha trabajado mucho en las entrevistas: el del retrato. La tecnología también juega con el propio concepto de retrato, o sea, de la imagen que das y vendes de ti. La cultura digital, por otro lado, es muy narcisista, porta un culto a la personalidad y es muy hedonista, algo que también valida el porno y la trivialización del sexo. ¿Se planteó expreso alguna relación entre ellas?

**J.R.:** Sí. Incluso aquí tendríamos que también hablar de la imagen. Para mí hay un discurso que es muy importante y que tiene que ver con la imagen, específicamente con la fabricación de las imágenes. Por un lado está la imagen que hago con las cámaras, con el 16 mm; una imagen que está pensada, que está elaborada, que está definida, donde definitivamente hay un lenguaje. A ella se opone la imagen del autorretrato, que está también en el porno, que es la imagen ligera. De hecho, es tan ligera, que van pasando miles de imágenes. La aprovecho para hacer una elipsis, van pasando los años, son imágenes que se pierden, que incluso a veces ni se ven. La película plantea esta oposición entre imágenes y por lo tanto entre fabricantes de imágenes. Se pudiera llegar a la conclusión de que si tú haces la imagen de una pizza igual que la del nacimiento de un hijo vives esos momentos de igual manera; entonces, hay una banalización de la fabricación de imágenes que llega a ser una banalización de los momentos vividos.

**J.V.:** Claro, y de la propia realidad, porque al final para ellos, creo yo, esa es más su realidad que el verdadero contexto en el que están insertados. Es la realidad que disfrutan, en la que mejor pueden y saben comunicarse.

**J.R.:** Yo doy un paso más ahora para decir: se están creando dos realidades, una física y otra virtual. Y las dos necesitan ser vividas, las dos tienen puntos en común e implican una elección. Lo que pasa es que, ¿cuál de estas vidas es la que tiene importancia? A mí me parece que se está creando un relato de salvación mitológico. Se dice: si estás en la red, vas a conseguir trabajo, etc. Todo se resuelve en la red. Y eso no es verdad.

**J.V.:** La película exhibe la otra cara de la juventud española, me refiero a nivel de clase: ya no es la clase media, que es la más representada dentro del cine español contemporáneo, sino que elige una de las grandes omitidas, la clase obrera. A su vez, no está representada de un modo paternalista ni indulgente, o sea, no es permisiva con ellos, no trata de redimirlos —lo que me parece uno de los mayores logros del filme—. Es una juventud obrera incapaz de entender su momento histórico y, sobre todo, incapaz de responder a este, se dejan llevar un tanto por las circunstancias.

**J.R.:** Esto que dices es muy importante. Te voy a responder, pero antes te voy a contar una anécdota. Cuando presentaba la película en las universidades, producía mucho rechazo. Que fuera un retrato muy crudo y no paternalista les molestaba, no les gustaba verse así. En el fondo, el no victimizarlos sino corresponsabilizarlos produce rechazo, porque esa corresponsabilidad no les gusta. Yo sí siento que tienen una responsabilidad. Básicamente en la película hay decisiones importantes que se toman y tienen consecuencias. La película enfrenta a los personajes a muchas decisiones, cada decisión le lleva por un camino y tiene determinadas consecuencias. Lo que quiero decir es que para mí es muy importante, en esta película en particular, confrontar a los personajes a diferentes decisiones.

**J.V.:** ¿Y por qué no eligió esa famosa generación perdida, sobrecalificada, que vive abocada a la evasión y al fracaso precisamente porque no encuentra su sitio, aun con tres másteres, un doctorado, o sea, que supuestamente ha sido, dentro de los jóvenes, la más afectada? ¿Por qué escoge otro sector?

**J.R.:** La crisis afecta desde un ángulo económico, pero también, como hemos hablado antes, tiene sus damnificaciones morales que afectan a todos. Si la pirámide la componen, en el lenguaje un poco clásico, la clase dirigente, la clase media y la clase obrera, podría haber hecho la película sobre cualquiera de ellas. La clase dirigente es la que menos lo ha sufrido, pero lo ha sufrido algo. Creo que la clase media ha sufrido la crisis menos que la clase obrera y, además, la clase media es en general la que tiene más representación dentro del cine por un motivo muy sencillo: los cineastas pertenecen a la clase media y se representan a sí mismos porque es lo que conocen y lo que les interesa. Y yo digo: la que va a tener más déficit de representación y me parece que tiene más interés es la clase baja.

**J.V.:** Para cerrar quería hacerle dos pequeñas preguntas. De sus cinco filmes, en los cuatro últimos las protagonistas son femeninas, ¿por qué escoger a una mujer para dar fe de un retrato realista de la crisis española? Y le hago la otra porque están relacionadas: ¿cree que el viaje o recorrido de Natalia forma parte del género de aprendizaje o de *coming of age*?

**J.R.:** Sí, lo creo. Primero, creo que la decisión de elegir a las mujeres se debe a que en el momento en el que hago estas películas que mencionas, me parecen más interesantes los personajes femeninos que los masculinos. Por eso te digo, en mi caso siempre hay una lectura estética y una ética o contextual. Luego, sí que hay algo en *Hermosa juventud* de *coming of age* y de novela de crecimiento. De todos los personajes el que más evoluciona a través de sus decisiones es Natalia, porque es quien mejor las asume. En cambio, me parece que Carlos ni las toma ni las asume, es más de dejarse llevar. Natalia no es un personaje que siempre acierta, pero me parecía que, más que mostrar a una heroína o a una víctima, tenía más interés mostrar un poco de ambas. Natalia tiene algo de heroína al asumir y decidir, y algo de víctima que no acierta siempre y porque le

pasan cosas que son consecuencias de esos desaciertos. Y sí que creo que ella madura, porque en realidad la que vive realmente la vida y la maternidad es ella.

**J.V.:** Con respecto los personajes femeninos, también se ha tratado de ver muchas veces la relación de la mujer como símbolo de la patria, esta imagen alegórica de la mujer cual símbolo de España, de lo patriótico. ¿Cree que eso está en el personaje de Natalia cómo imagen de esa España fracturada o quebrada?

**J.R.:** Es que tampoco tengo la imagen de una España quebrada y fracturada. Me parece que la crisis ha sido grave y que ha tenido muchas consecuencias, pero no encuentro una imagen...

**J.V.:** ... icónica como para representar la crisis española.

**J.R.:** Por ejemplo, hay una imagen icónica de la caída de Berlín, o de las torres gemelas, como dos momentos de cambio civilizatorio. Pero lo que ha pasado en España no tiene esa magnitud. Me parece que es un momento histórico, que sí ha sido importante, pero no de la magnitud de un cambio civilizatorio.

## **ANEXO 9. Fichas técnicas del reportorio fílmico del cine de la crisis**

### **LA CRISIS COMO TOTALIDAD**

**Título:** Concursante

**Dirección:** Rodrigo Cortés

**País:** España

**Duración:** 88 min

**Género:** Drama, Comedia

**Productora:** Continental Producciones / Lazonafilms / Nephilim Producciones / Filmax Entertainment

**Título:** Vidas pequeñas

**Dirección:** Enrique Gabriel

**País:** España

**Año:** 2010

**Duración:** 100 min

**Género:** Drama

**Productora:** Alquimia Cinema / El Baile Films

**Título:** Carmina o revienta

**Dirección:** Paco León

**País:** España

**Año:** 2012

**Duración:** 108 min

**Género:** Drama, Comedia

**Productora:** Andy Joke / Jaleo Films

**Título:** El mundo es nuestro

**Dirección:** Alfonso Sánchez

**País:** España

**Año:** 2012

**Duración:** 87 min

**Productora:** Jaleo Films

**Título:** Ayer no termina nunca

**Dirección:** Isabel Coixet

**País:** España

**Año:** 2013

**Género:** Drama

**Duración:** 108 min

**Productora:** A contracorriente Films / Miss Wasabi

**Título:** Carmina y amén  
**Dirección:** Paco León  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 100 min  
**Género:** Drama, Comedia  
**Productora:** Telecinco Cinema / Andy Joke / Canal+ España /  
Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales / Mediaset España

**Título:** Justi&Cia  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 87 min  
**Género:** Drama, Comedia  
**Productora:** ICAA

**Título:** Murieron por encima de sus posibilidades  
**Dirección:** Isaki Lacuesta  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 96 min  
**Género:** Comedia  
**Productora:** Versus Entertainment / Sentido Films

**Título:** El desconocido  
**Dirección:** Dani de la Torre  
**País:** Francia, España  
**Año:** 2015  
**Duración:** 95 min  
**Género:** Thriller  
**Productora:** Televisión de Galicia (TVG) S.A. / Vaca Films/  
La Ferme! Productions / Atresmedia Cine

**Título:** El olivo  
**Dirección:** Icíar Bollaín  
**País:** España  
**Año:** 2016  
**Duración:** 94 min  
**Género:** Drama, Comedia  
**Productora:** Morena Films / Match Factory Productions /  
Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales / El Olivo la Película /  
Televisión Española/ Movistar + / Euroimages / Coproducción España-Alemania.

**Título:** Selfie  
**Título original:** Selfie  
**Dirección:** Víctor García León  
**País:** España  
**Año:** 2017  
**Duración:** 89 min  
**Género:** Comedia  
**Productora:** Gonita / II Acto / Apache Films

## VIVIENDA / ESPECULACIÓN INMOBILIARIA

**Título:** Cinco metros cuadrados

**Dirección:** Max Lemcke

**País:** España

**Año:** 2011

**Duración:** 86 min

**Género:** Drama, Comedia

**Productora:** Aliwood Mediterráneo Producciones S.L.

**Título:** Los fenómenos

**Dirección:** Alfonso Zarazua

**País:** España

**Año:** 2014

**Duración:** 99 min

**Género:** Drama

**Productora:** Maruxiña Film Company / ZircoZine / Axencia Galega das Industrias Culturais / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales / Televisión de Galicia / Xunta de Galicia

**Título:** Techo y comida

**Dirección:** Juan Miguel del Castillo

**País:** España

**Año:** 2015

**Duración:** 93 min

**Género:** Drama

**Productora:** Diversa Audiovisual

**Título:** Pikadero

**Dirección:** Ben Sharrock

**País:** España, Reino Unido

**Año:** 2015

**Duración:** 90 min

**Género:** Drama, Comedia

**Productora:** Coproducción España-Reino Unido / Caravan Cinema

**Título:** Cerca de tu casa

**Dirección:** Eduard Cortés

**País:** España

**Año:** 2015

**Duración:** 90 min

**Género:** Drama

**Productora:** Bausan Films / Televisió de Catalunya (TV3) / Televisión Española (TVE)



## TRABAJO Y DESEMPLEO

**Título:** Terrados  
**Dirección:** Demian Sabini  
**País:** España  
**Año:** 2011  
**Duración:** 77 min  
**Género:** Drama  
**Productora:** Moviemment Films

**Título:** Hermosa juventud  
**Dirección:** Jaime Rosales  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 102 min  
**Género:** Drama  
**Productora:** Fresdeval Films / Wanda Vision / Les Productions Balthazar

**Título:** Igelak (Ranas)  
**Dirección:** Patxo Tellería  
**País:** España  
**Año:** 2016  
**Duración:** 98 min  
**Género:** Comedia  
**Productora:** Abra Producciones

## MIGRACIÓN

**Título:** Catalunya über alles!  
**Dirección:** Ramon Tèrmens  
**País:** España  
**Año:** 2011  
**Duración:** 100 min  
**Género:** Drama  
**Productora:** Segarra Films

**Título:** 2 francos, 40 pesetas  
**Dirección:** Carlos Iglesias  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 100 min  
**Género:** Comedia  
**Productora:** Gonafilm

**Título:** Perdiendo el norte  
**Dirección:** Nacho G. Velilla  
**País:** España  
**Año:** 2015  
**Duración:** 102 min  
**Género:** Comedia  
**Productora:** Producciones Aparte / Atresmedia Cine / Telefónica Studios

## DISFUNCIONES PSÍQUICAS

**Título:** Antes de morir piensa en mí

**Dirección:** Raíl Hernández Garrido

**País:** España

**Año:** 2008

**Duración:** 98 min

**Género:** Drama

**Productora:** El Paso Producciones Cinematográficas S.L.

**Título:** Mi loco Erasmus

**Dirección:** Carlo Padial

**País:** España

**Año:** 2012

**Duración:** 93 min

**Género:** Comedia (Falso documental)

**Productora:** Carlo Padial

**Título:** La herida

**Dirección:** Fernando Franco

**País:** España

**Año:** 2013

**Duración:** 98 min

**Género:** Drama

**Productora:** Etb (Euskal Telebista)

**Título:** Caníbal

**Dirección:** Manuel Martín Cuenca

**País:** Francia, España, Rumania, Rusia

**Año:** 2013

**Duración:** 116 min

**Género:** Thriller

**Productora:** Mod Producciones / Promociones Urbanísticas La Loma Blanca

**Título:** Los ilusos

**Dirección:** Jonás Trueba

**País:** España

**Año:** 2013

**Duración:** 93 min

**Género:** Drama

**Productora:** Javier Lafuente / Jonás Trueba

**Título:** Magical Girl

**Dirección:** Carlos Vermut

**País:** España

**Año:** 2014

**Duración:** 127 min

**Género:** Drama, Thriller

**Productora:** Canal+ España / Aquí y Allí Films

**Título:** Más allá de la noche  
**Dirección:** Rafael Hernández de Dios  
**País:** España  
**Año:** 2014  
**Duración:** 78 min  
**Género:** Drama  
**Productora:** 1235 Producciones

**Título:** Los exiliados románticos  
**Dirección:** Jonás Trueba  
**País:** España  
**Año:** 2015  
**Duración:** 70 min  
**Género:** Drama, Romance  
**Productora:** Los Ilusos Films

**Título:** La punta del iceberg  
**País:** España  
**Año:** 2016  
**Duración:** 93 min  
**Género:** Drama, Thriller  
**Productora:** Tornasol Films, ICAA / Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas / Perenquen Films

