

Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis

Crematorium: audiovisual fiction of the crisis

Luis Veres*

luis.veres@uv.es

Universidad de Valencia, España

Recibido: 24 de junio de 2013

Aceptado: 3 de septiembre de 2013

Resumen • *Crematorio* es una serie dirigida por Jesús Sánchez Cabezudo que se emitió en Canal Plus y que cosechó durante el 2011 una media de 33.000 espectadores. La serie obtuvo un gran número de excelentes críticas por su buena factura y el acierto en retratar la sociedad que se adentraba inexorablemente hacia el abismo de la actual crisis económica. *Crematorio* relata, en ocho episodios, la historia de los Bertomeu, una familia que ha conseguido amasar una gran fortuna a lo largo de varias generaciones. Rubén Bertomeu dejó atrás los negocios agrícolas para crear un entramado empresarial que le ha convertido en el hombre más rico y poderoso de Misent. Este trabajo trata de reflexionar sobre el reflejo de la crisis en ficción televisiva, como una muestra de los miedos que acechan en la sociedad.

Palabras Claves • Crematorio / Crisis / Corrupción / Historia reciente / Ficción televisiva.

Abstract • *Crematorio* is a series directed by Jesus Sanchez Cabezudo which aired on Canal Plus and harvested during 2011 an average of 33,000 spectators. The series won a number of excellent reviews for his well crafted and success in portraying society that juttet inexorably into the abyss of the current economic crisis. *Crematorio* told in eight episodes Bertomeu history, a family that has managed to amass a fortune over several generations. Rubén Bertomeu agribusiness left behind to create a business structure that has become the richest and most powerful man of Misenta. This paper attempts to

* Doctor en Filología Hispánica. Profesor en el Departamento de Teorías del Lenguaje y Ciencias de la Comunicación, Facultad Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia, (Valencia, España). E-mail: luis.veres@uv.es

reflect on the reflection of the crisis in television fiction as a sign of the fears that lurk in society.

Key Words • Crematorio / Crisis / Corruption / Recent history / Fiction TV.

Algunos teóricos de la Historia de la Comunicación apuntan que sin guerra no hay progreso (Pizarroso, 2004: p.17-18). Es cierto que los medios de comunicación en general, desde la prensa a la radio o televisión, pasando por Internet, sufrieron una notable evolución a partir de las diversas situaciones de crisis que supone una guerra. Ese progreso al que Walter Benjamin puso nombre con la forma de un ángel que miraba atrás y sólo veía destrucción tras su paso, se produce igualmente tras los conflictos de crisis económica y social. El ángel del progreso o la dialéctica de la historia suponen una evolución sintética cuando las fuerzas de un conflicto chocan y, en esa situación, el concepto de comunicación y sus manifestaciones, en todos sus ámbitos, sufre ciertas variaciones de carácter inevitable, al poner todas sus posibilidades sobre el tapete de juego.

Esta constante se puede aplicar al actual panorama de las series de televisión. Desde la segunda guerra del golfo, el mundo occidental se ha visto inmerso, primero, en Estados Unidos y, posteriormente, en Europa, en sucesivas crisis que han cuestionado el estado de seguridad y los fundamentos de convivencia democrática, fuertemente asentados desde la Revolución Francesa, como consecuencia del 11-S y sus repercusiones en el juego político internacional. El cuestionamiento del sistema propiciado por el desbarajuste bancario, la fractura sistémica que ha hecho trizas la economía de algunos estados, junto a una sensación de agotamiento social que refuerza la ya constante descreencia postmoderna, han desencadenado una situación de inseguridad e incertidumbre que supone una fuente permanente de nuevos temores y sofisticados miedos. Ese temor al futuro incierto facilita el nacimiento de un nuevo tipo de ficción, estrechamente vinculado al esplendor creativo que suelen alentar las situaciones de crisis. Sigmund Krakauer (1985: p.16-17) señalaba la estrecha relación que existe entre los miedos de la sociedad y las ficciones fílmicas. Aunque tal paralelismo no sea siempre exacto, lo cierto es que si existen vínculos y presagios en los que la ficción del cine o la televisión construyen sus ficciones:

“Los vínculos entre cine y sociedad no se prestan lineales ni sencillos. La pantalla muestra fragmentos de lo real, que el público acepta y reconoce; al imponer imágenes nuevas, ensancha el dominio de lo visible. Su mirada no es meramente descriptiva; asimismo confiere visibilidad a ciertos fenómenos sociales y con ello ayuda a su cristalización (por ejemplo, la categoría de juventud cuajada en los '60 y el cine de esa década, atestado de jóvenes). Al hacer visibles aspectos de la realidad

las películas inciden en ella, tornándose agente de su transformación. Incluso cuando tienden un velo sobre determinadas circunstancias aportan pistas sugerentes." (Francescutti, 2004: p.12-13).

En el ámbito televisivo, las transformaciones de la crisis han supuesto cambios paralelos en la confección de las series de televisión. Si la conciencia de un estado que se derrumbaba, ante los ataques exteriores, el 11 S y la ineficacia de la política de George Bush, dieron lugar a series como *The Wire* o *Breaking Bad*, las transformaciones de las nuevas sociedades se manifestaron en nuevas versiones del folletín, en la comedia de situación con *Modern Family*, o con manifestaciones dramáticas, como *Los Soprano* o *Juego de Tronos*, en su vertiente histórica, como nuevas formas de rechazo de lo real (Veres, 2013). A ello se une la estrecha relación que la ficción televisiva en España ha mantenido con las grandes novelas de la historia: desde el histórico espacio de los años sesenta titulado "Novela" (García de Castro, 2002), con adaptaciones de obras de Juan Antonio Zunzunegui, Galdós o Ignacio Agustí a series de gran factura como *Cañas y barro*, *Fortunata y Jacinta* o *La Regenta*.

En esta situación se puede inscribir el nacimiento de una serie de televisión que ha intentado emular a antecedentes de la ficción norteamericana, no en cuanto a argumento o personajes, ya que ésta tiene referencias, claramente, locales, sino que dicha dependencia se plantea a partir de las posibilidades de colocarse al mismo nivel creativo y a criterios de rigor narrativo y calidad filmica muy próximos a series norteamericanas de la HBO o AMC. Esa serie es *Crematorio*, y en esa serie no hay nada de eso con lo que Rosa Álvarez caracterizó las series de televisión en España, a partir de la década de los noventa: el rechazo a la invención a favor de la reformulación del argumento ajeno. Para que inventar nada, si se puede copiar algo que ya ha tenido éxito (Álvarez, 1999: p.13). *Crematorio* es una serie dirigida por Jesús Sánchez Cabezudo que se emitió en Canal Plus y que cosechó durante el 2011 una media de 33.000 espectadores y, desde el principio de su emisión, fue catalogada como una gran serie capaz de ponerse al mismo nivel que las producciones de HBO, al borrar cicatrices de factura que la clasificaran como una serie española más e intentado dicho modelo como referencia (Díaz Maroto et al., 2012: p.323). La serie obtuvo un gran número de excelentes críticas por su buena confección y el acierto en retratar la sociedad que se adentraba, inexorablemente, hacia el abismo de la actual crisis económica. *Crematorio* relata en ocho episodios la historia de los Bertomeu, una familia que ha conseguido amasar una gran fortuna a lo largo de varias generaciones. Rubén Bertomeu dejó atrás los negocios agrícolas para crear un entramado empresarial que le ha convertido en el hombre más rico y poderoso de Misent. Únicamente, en el entorno familiar, Rubén Bertomeu encuentra oposición a su manera de entender el progreso, pero esa familia se convierte en algo más amplio, en

el signo de una España cuyo fundamento económico sólo fue la construcción a cualquier precio. Por ello la ficción, basándose en una novela homónima de Rafael Chirbes, se conformó como un presagio del desastre posterior, pues la novela se publica en el año 2007 cuando la crisis sólo era un presentimiento sin las desastrosas consecuencias que se recogen hoy. A partir de ese texto novelístico, la serie profundiza en los referentes de la crisis convirtiéndose en un “texto reinventado” (Wolf, 2001: p.134) ya que va más allá de lo relatado en la novela, prolongando personajes y temas, incluso su desenlace, sin traicionar para nada el espíritu del relato original.

El punto de partida de la serie se establece a partir de un presente que ha resultado afortunado sólo para unos pocos, una élite que supo aprovecharse de los resquicios legales, de los favores políticos, de la indecencia económica fundamentada en el soborno, las amenazas, el chantaje y los negocios turbios. Y, mientras, enfrente, han quedado los idealistas, los que vieron con desconfianza la irrupción del capitalismo depredador en los tiempos del pelotazo económico y la burbuja inmobiliaria, y son ellos mismos los que constituyen el grupo de perdedores de la historia, junto a aquellos que se cegaron ante el lujo, el dinero de los sobornos, la ascensión política y el brillo de una sociedad hecha de espejismos y simulacros diversos que, finalmente, quedan apartados de ese mundo en donde la riqueza se ha esfumado de la noche a la mañana.

El bienestar no afecta a todos dentro de esa lógica del mercado en la que se contextualiza la historia y que constituye el pan de cada día de la realidad española reciente. Por ello, en la primera escena de la serie, Rubén Bertomeu, interpretado por José Sancho, señala con una frase presente en la novela de Chirbes: “Los ricos nunca pueden ser demasiados. Si todos tienen mucho dinero, el dinero pierde su valor, ya no es útil”.

Los tiempos de esa burbuja inmobiliaria son retratados como algo ya acabado. A pesar de que la novela se escribe al final de la vorágine inmobiliaria, el acierto, tanto de la novela de Chirbes, como del guión de los hermanos Sánchez Cabezudo, fue adelantarse a los tiempos y plantear la historia como un presagio. Rubén Bertomeu constatará esa realidad en la que el negocio inmobiliario pertenece ya a otra época (Chirbes, 2007: p.59):

“Hace tiempo que se acabó la gran comilona, eso de comérselo todo muy deprisa, antes de que te lo quiten del plato. Ha llegado el momento de la moral pública. Cuando uno se civiliza hay que aprender nuevas cosas: a servir los platos, a elegir las etiquetas de los vinos, saber manejar los cubiertos.”

Esa realidad queda retratada en un estado de degradación social mucho más cruento en la novela de Chirbes que en la serie. Los motivos se pueden

hallar en un intento fílmico de ceñirse a la acción, en la inevitable reducción de personajes de la novela original, como el de Brouard, y en la confianza de la sugerencia de la imagen en detrimento de la reflexión propia de una novela expansiva como la de Rafael Chirbes. Y esa realidad versa sobre los triunfadores del capitalismo voraz y sobre las víctimas que éste deja en el camino. Así en la novela se lee:

“Al contrario de lo que ocurre en el ritual cristiano, los mártires del capitalismo son el ejemplo que no hay que imitar. Los fracasados, los que quiebran, dejan acreedores, impagados, deudas. El capitalismo convierte a sus mártires en proscritos. Un día se lo dije: Tú marido, tan interesado por la literatura realista, por la novela social, tiene ahí un buen tema: burguesía mártir en Minsent, gente que desapareció del mapa, que se arruinó con el juego, con las putas, con la droga; que viven escondidos en Brasil, en Argentina; que se pegaron un tiro en la sien o se ahorcaron porque no podían librarse de los acreedores. Los mártires del capital caen al oscuro pozo del silencio.” (Chirbes, 2007: p.30).

Los personajes de la serie *Crematorio* forman un amplio espectro de lo que ha sido el exceso de ambición de parte de la sociedad española y un fantástico retrato de su cinismo. La vida desmesurada de algunos españoles se pone como ejemplo rechazable sin explicitar su valoración ética más que por la simple interpretación de los hechos. Rubén Bertomeu es el primero que dice al ruso Traian “No voy a darte clases de nada.” Y esa asepsia a la hora de interpretar la realidad está presente en todos los personajes, los cuales, al final de la historia, acaban lavándose las manos acerca de lo que ha sido su vida disfrutando el dinero ofrecido por Bertomeu y acaban siendo culpables igual que la cabeza visible del clan: desde su hija, que disfruta de una vida acomodada haciéndose cargo de una galería ruinosa que sostiene su padre; o su nieta con coche, casa y estudios y viajes a costa de su abuelo; o su yerno, que disfruta de una beca de investigación gracias a él; hasta su amigo concejal o el mafioso ruso Traian que se benefician de favores mutuos en el ámbito de la ilegalidad. Por el camino hay víctimas: Collado, su esposa, Sarcós. Pero todos son víctimas por entrar en el juego de la ambición y del dinero sin límites. Y, sin embargo, en ese retrato nada resulta degradado, sino que esos mismos sujetos, que se comportan conforme a un catálogo de delitos detallados en el código penal, resultan atractivos a los ojos del telespectador. Como Toni Soprano o como el protagonista de *Breaking Bad*, el protagonista de *Crematorio* se enriquece con el mundo de lo ilícito: Rubén Bertomeu es un hombre que se hace rico con el tráfico de drogas, que consigue meter en España en bolsas escondidas en los estómagos de caballos importados desde México; un hombre que se hace a sí mismo, aunque desde la ilegalidad. Luego amplía su negocio con la construcción e intenta conseguir favores para todo aquel que colabora con él y que juega en su bando, desde su hija al concejal de

turno. Y ello es visto con simpatía por parte del telespectador común, porque, quizás, ese espectro social de sujetos, al margen de la ley, es el retrato cabal de la sociedad española que ambicionó el enriquecimiento y la ascensión social a cualquier precio, para conseguir el poder que la sociedad civil mantuvo en manos de una élite política, tras la salida de la dictadura, y que ha marcado una notable distancia entre la sociedad civil y la clase política. Ahora la queja generalizada, pero, mientras la burbuja funcionó, nadie dijo nada. Por ello, Bertomeu y los suyos son un espejo de muchos espectadores y sus deseos y comportamientos. Como ha señalado Díaz Maroto, "lo fundamental es el fuego cruzado que zigzaguea a lo largo de la novela, la pluralidad de perspectivas que se suman y contrastan para que nada ni nadie sea ni mejor ni peor que los demás (Rodríguez Fisher, 2008: p.48)". Y esa circunstancia es muy frecuente en el cine negro (Simsolo, 2005: p.145): el calvario individual de los personajes, como Bertomeu y los suyos, se convierte en una pesadilla colectiva que les hace arrumbar hacia el desastre, hacia una problemática colectiva, en donde el espectador encuentra su identificación con hechos y personajes, con un país que conoce bien y cuyos referentes son bien conocidos. Y lo mismo le sucede al espectador que ve en Bertomeu a amigos, conocidos, gentes que ha conocido y cuyo destino le es familiar porque ve sus consecuencias en su propia carne.

La omnipotencia del poder del dinero queda reflejada en la escena del hospital, inexistente en la novela, en la que un Rubén Bertomeu, detenido por la policía y convaleciente en el hospital tras un infarto, intenta sobornar al enfermero de turno para que le consiga un teléfono y un periódico. En dicha escena se retrata el hecho de que con el dinero se hace el poder y el poder lo logra todo. Todo el mundo tiene su precio:

"-¿Tú sabes quién soy yo?

-Sí.

-¿Sabes lo que podría pagar por un periódico de hoy y un teléfono móvil?

-Sé quién es usted y cree que se puede comprar a todo el mundo, que todos tenemos un precio. ¿No tiene ya su abogado para que le informe?

-No es lo mismo.

-Mire, yo estoy muy contento con mi trabajo y no quiero problemas con la policía. No necesito más.

-No tiene por qué ser dinero. Puede ser algo que desee mucho.

-¿Usted qué se cree? ¿El genio de la lámpara?

El desenlace de la escena es que días después Bertomeu se entera de que el enfermero es admirador del torero Enrique Ponce y le consigue una capea en la finca del torero para hacerse con su periódico y su móvil. De este modo se manifiesta el dicho de Foucault de que el poder no sirve de nada si no se manifiesta (1981: 82), y ese poder viene dado por el dinero que

lo compra todo. La serie establece una serie de relaciones y tensiones que se mantienen en torno a ese poder y a los flujos de dinero que se intercambia entre Bertomeu y el resto de personajes. El negocio, como manifestación del poder, y el dinero dominaran ese intercambio entre los actantes. Así pues, a Troian Rubén Bertomeu le dirá: "Tú no estás aquí por eso, tú estás aquí porque todavía tenemos un negocio pendiente". Ese poder también es la fuerza que estructura el espacio en la narración. La historia se reparte entre dos mundos: uno que se ve y que constituye la cara visible del progreso: las amplias construcciones estilo art-deco, las urbanizaciones junto a la costa en la bahía de Altea, en el hotel de Calpe, en donde transcurre la primera escena del primer capítulo, en la mansión de Rubén Bertomeu. Es el mundo de la seguridad, del placer y del lujo, únicamente roto por la presencia de la mafia rusa. Es el mundo de la política, de las fiestas, de los deportes náuticos. Lo que se ve. Y frente a ese mundo, está el mundo del crematorio, la cara oculta de los simulacros, el falso espejo de la producción, la cara oculta del progreso y lo que ya vio el ángel de la historia: la droga oculta en el vientre de los caballos, los cadáveres de los corceles bajo tierra, el mundo de las prostitutas rusas en discotecas de carreteras, el universo de los matones, de los concejales sobornados, de los negocios turbios, de los incendios de parajes protegidos, de la recalificación de terrenos, el mundo del blanqueo de capitales y el del recuerdo de cadáveres de aquéllos que el capitalismo abandonó en el camino. Es la realidad oculta, la realidad vergonzosa de un país que toleró ese mundo mientras las cosas se sostuvieron y ahora entra en el juego hipócrita de constatar el desbarajuste ante lo inevitable. Ese deshecho social es la verdadera realidad de la serie y, quizás de la sociedad española, que queda, perfectamente, reflejado con un juego de imágenes que chocan al estilo de Eisenstein en el pregenérico que da pie al inicio de cada capítulo. Una especie de descomposición física de los cuerpos da lugar a otro tipo de descomposición y putrefacción social que revela el rostro oscuro de España: "Aquí hay mucha gente sin privarse de nada y tú eres uno más", le dirá la abogada al concejal acusado de apropiación indebida de fondos públicos. Y ese mundo revela, a su vez, un nuevo lenguaje: el del cohecho, la prevaricación y el léxico de la judicialización de la vida cotidiana en una España en la que todos son responsables pues, mientras todo fue bien, toda la sociedad se benefició de esos flujos de dinero provenientes del ladrillo: ayuntamientos, políticos, constructores y profesionales que dependían de ese mundo. Rubén Bertomeu es consciente de esta situación y por ello señalará: "Voy a construir Costa Azul. Eso dará trabajo a mucha gente y, por el camino, todo el mundo sacará su parte." Y ese beneficio da lugar a las extrañas alianzas familiares: "tenemos que aguantarte, aunque no nos guste", le dirá el personaje interpretado por Alicia Borrachero al de Juana Acosta al enterarse de su embarazo.

Al igual que se dio en el cine negro de la década de 1940 en Estados Unidos, tras la prosperidad inusitada de los años que siguieron a la I Guerra Mundial, cuando la corrupción de la red de Al Capone y sus amigos parece “extender sus tentáculos por todas las esferas de la Administración y el partido republicano” (Heredero y Santamarina, 1996: 33), los primeros años del S.XXI suponen en el terreno de la ficción ese mismo proceso, como consecuencia de los años del gobierno ultraconservador de George Bush y la apuesta por el neoliberalismo salvaje como única salida política que ha tenido su reflejo en España en el gobierno del Partido Popular y José María Aznar y, en la Comunidad Valenciana, en los mandatos de Eduardo Zaplana y Francisco Camps. El mundo del hampa, de los asesinatos y de la extorsión sirve para destacar que el neocapitalismo liberal de la América contemporánea, o de la España actual, es un mundo en donde no hay límites, más que aquellos respaldados por una sociedad hipócrita que, de manera arbitraria, señala a la prostitución, la droga o el juego ilícito como delitos, siempre que no pasen por el fisco y que, sin embargo, tolera actos ilegítimos que el mismo sistema esconde y respalda. Y lo mismo que se ha producido en Estados Unidos se da con *Crematorio* y la Comunidad Valenciana. Era necesario sacar lo que aparecía en los periódicos todos los días y trasladarlo a la ficción televisiva. De la misma manera que el relato policial relegó, tras la Primera Guerra Mundial, los valores del siglo XIX para adentrarse en la ruptura que suponía la sociedad industrial y la irrupción del capitalismo, para dar paso a la crónica de sucesos (Heredero y Santamarina, 1996: p.42), las series de televisión muestran el nuevo espectro de lo real tras el final del S.XX, un mundo hecho de mentiras en la sociedad nacida del gobierno de George Bush y un mundo surgido en el descalabro económico de la corrupción en España tras los gobiernos de Aznar y Zapatero: un mundo en donde parece que el futuro ya está aquí y en donde no queda redención para nadie. Y es que el cine de gánsteres, “se centró fundamentalmente en hablarle al público en tiempo presente” (Benet, 2008: 39), o como dice José Antonio Hurtado, “el western y el cine negro son dos espejos en los que Norteamérica se mira” (1986: p.127). Y lo mismo se da en *Crematorio*: la visión de la negra realidad de la España contemporánea, el mundo de las sombras y de la mentira. Así, en *Crematorio*, se plantea algo que ya se dio en el cine de gánsteres: “la contradicción entre ese nuevo modelo social y el tipo de individuos que genera su propia dinámica” (Heredero y Santamarina, 1996: p.145). “Se trata del conflicto interno que plantea la sociedad capitalista y el neoliberalismo y que sitúa a los políticos, a los empresarios que no respetan las leyes, pero que generan trabajo y riqueza, frente a los súbditos y la legalidad de ese sistema neoliberal.” (Veres, 2013, p.310-311)

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Rosa (1996). *La comedia enlatada. De Lucile Ball a Los Simson*. Barcelona: Gedisa.
- Benet, Vicente J. (2008). *El fiero pasado: Warner Bros y The roaring Twenties ante la historia*. En Hurtado, José Antonio (Ed.), *Radiografías del cine negro: un travelling histórico*, Valencia, MuVIM.
- Chirbes, Rafael (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz-Maroto, Zoila et al. (2012). *Crematorio, la trasposición de una novela*". En Puebla Belén et al. *Ficcioneando. Series de televisión a la Española*. Madrid: Fragua.
- Francescutti, Pablo (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel (1982). *Un diálogo sobre el poder*, Barcelona, Altaya.
- Francescutti, Pablo (2004). *La pantalla profética*. Madrid: Cátedra.
- García de Castro, Mario (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Madrid: Paidós.
- Ibáñez, Juan Carlos y Francesca Anania (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla: Comunicación Social.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- López Pumarejo, Tomás (1987). *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Fisher, Ana (2008). *Estrategias del yo*. En *Revista de Libros*, nº133.
- Pizarroso, Alejandro (2004). *Guerra y comunicación*. En Contreras, Fernando y Sierra, Francisco (editores), *Culturas de guerra*. Madrid: Cátedra.
- Simsolo, Noel (2007). *El cine negro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Veres, Luis (2012). *Ficción televisiva, historia y cultura digital: la recuperación de lo histórico tras los ecos de la postmodernidad*. En Francés, Miquel et al., *La ficción televisiva en España: relatos, tendencias y sinergias*. Barcelona: Gedisa.
- Veres, Luis (2013). Referentes de la novela y el cine negro en *Los Soprano*. En Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribá, Alex, *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Aldavira,
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós.