

# Víctimas culpables

## Retratos colectivos en el cine español de la austeridad

Iván Villarrea Álvarez

**Resumen:** El cine español de la austeridad fomenta la empatía con las víctimas de la recesión para contrarrestar los discursos que abogan por individualizar la responsabilidad y la culpa. La identificación entre personajes y espectadores, sin embargo, puede dar lugar a mensajes equívocos, por lo que este artículo propone analizar las estrategias formales y discursivas de cuatro retratos colectivos –*Os Fenómenos*, *Murieron por encima de sus posibilidades*, *Les distàncies* y *El reino*– para comprender así su significado político.

**Palabras clave:** Gran Recesión; cine español de la austeridad; retratos colectivos; historias de vida

**Abstract:** Spanish Austerity Cinema fosters empathy with the victims of recession to counteract the discourses that advocate individualizing responsibility and guilt. Identification between characters and viewers, however, can give rise to misleading messages. Accordingly, this paper aims to discuss the formal and discursive strategies of four collective portraits –*Os Fenómenos*, *Dying Beyond Their Means*, *Les distàncies*, and *The Realm*– in order to understand their political meaning.

**Keywords:** Great Recession; Spanish austerity cinema; collective portraits; life stories

### Introducción

¿Cómo representar un cambio de paradigma histórico en riguroso presente, justo mientras está ocurriendo? De hecho, para empezar, ¿cómo darse cuenta a tiempo de que se está produciendo? El trabajo –su planificación, su organización a medio o largo plazo– es lento. La historia, en cambio, tiene periodos de aceleración y de ralentización, favorables a unos y perjudiciales para otros. El grado de sincronía entre el trabajo y la

historia puede determinar el éxito o el fracaso de un proyecto: algunos llegan antes de tiempo y pasan desapercibidos; otros llegan demasiado tarde y resultan redundantes o superfluos. La cronología suele poner a cada uno en su lugar, a los acontecimientos y a sus representaciones, por lo que una vez identificado y datado un cambio de paradigma, siempre se puede emplear la producción cultural de ese momento como fuente y agente para la historia, es decir, como piezas más o menos lúcidas y sesgadas que recogen, construyen y difunden los discursos y narrativas de esa época.

Uno de los cambios de paradigma más relevantes en lo que llevamos de siglo XXI ha sido la Gran Recesión, una crisis global provocada inicialmente por el estallido de la burbuja crediticia e inmobiliaria entre los años 2007 y 2009 que se agravaría después en los países de la Europa meridional con la aplicación de políticas de austeridad fiscal y reformas estructurales a partir del año 2010. El caso español refleja la experiencia de una crisis en dos tiempos, con un primer momento de recesión entre el último trimestre de 2008 y el primer trimestre de 2010, en los que la tasa interanual del Producto Interior Bruto (PIB) descendió de forma continuada, y un segundo momento, más largo y severo, en el que los efectos de la recesión se alargaron desde el primer trimestre de 2011 hasta el último trimestre de 2013. Este ciclo económico negativo duró, en total, cincuenta y cuatro meses distribuidos a lo largo de seis años, pero sus efectos en la sociedad española todavía se pueden percibir en el presente de este artículo, en marzo de 2019.

La Gran Recesión se ha producido en un momento histórico en el que el capitalismo, como dice Slavoj Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, 2012), parece encontrarse todo el tiempo en crisis sin que esto suponga un obstáculo para su continuidad como sistema económico. Al contrario, la sucesión de crisis sería lo que lo empuja hacia adelante, hacia su permanente y prolongada autorreproducción (Žižek en Fiennes, 00:59:47 - 01:00:07). La compresión espacio-temporal característica del capitalismo tardío ha provocado una aceleración y acumulación de distintos tipos de crisis que, según Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni, “representan una situación permanente, endémica del mundo líquido” (2016: 77). El propio concepto de crisis ha dejado de referirse a un momento de cambio puntual y pasajero, como argu-

menta Carlos Leone (2016: 22, 25), para designar ahora un estado más o menos permanente que funciona como un metadiscurso capaz de influir en cualquier aspecto de la realidad.

La crisis parece haberse convertido así en la causa que explica o justifica cualquier decisión o acontecimiento que se haya tomado o producido durante esta última década. No obstante, ¿cuál sería la causa de esta crisis permanente, más allá de las explicaciones económicas y financieras habituales? Wolfgang Streeck (2014: 48) sugiere que la Gran Recesión podría haber sido inducida o guiada para aumentar la desigualdad social y reducir la democracia, un objetivo que, según Bauman y Bordoni, se habría conseguido en las últimas décadas a través de maniobras económicas que “consiguen imponer la igualdad o la desigualdad entre los hombres con mucha mayor eficacia que las leyes o las revoluciones” (2016: 177). El resultado de esta operación sería una sociedad más pobre y desigual que hace medio siglo, en la que sus sectores más débiles habrían sido definitivamente relegados a una posición subalterna:

Reimplantar las diferencias sociales, restablecer los tratos prioritarios, es algo que permite que el sistema adquiera y mantenga el control social. Pauperizar equivale a dividir y controlar. Basta con situar a los sectores más débiles de la población en una posición en la que no dispongan de acceso a las mismas ventajas a las que podrían acceder antes, excluirlos de las oportunidades, separarlos de los más afortunados [...]. Las víctimas de la crisis económica están aisladas, atemorizadas, deprimidas y solas ante un futuro incierto (Bauman / Bordoni 2016: 177).

Esta situación sería consecuencia de un proceso que hunde sus raíces en el proyecto neoliberal iniciado entre los años setenta y ochenta, “un proyecto de clase”, dice David Harvey, “camuflado bajo una proteica retórica sobre la libertad individual, el albedrío, la responsabilidad personal, la privatización y el libre mercado” (2009). Dentro de este proyecto, las respuestas políticas de muchos gobiernos conservadores –incluidos los españoles– a la Gran Recesión han estado guiadas por una estrategia previa basada, según Yannis Stavrakakis, en la individualización de la responsabilidad y la culpa:

Cuando un país determinado afronte dificultades, se argumentará que la situación no tiene nada que ver con fallos sistémicos y se atribuirá únicamente a fracasos y patologías de naturaleza interna. De manera similar, pero dentro de cada país, se irá estigmatizando, uno tras otro, a distintos grupos sociales en cuanto irracionales e inmorales, con un propósito doble: minimizar la existencia de cualquier sentimiento de objetivo común, y dismantelar la resistencia a la avalancha de las políticas de austeridad. Cada persona es responsable de sí misma en un sentido exclusivamente individual: si uno se encuentra en el paro o en situación de pobreza, será culpa de él o de ella (2013: 19).

Esta lógica ha generado un profundo sentimiento de frustración y desorientación en las sociedades europeas meridionales, en donde el Estado se ha visto atrapado en lo que Bauman y Bordoni identifican como “una crisis de la capacidad de acción y reacción [que], en último término, viene a ser una crisis de la soberanía territorial” (2016: 36). En estas circunstancias, la ciudadanía se ha descubierto dividida y desprotegida ante los efectos inmediatos de la recesión y la austeridad, como el desempleo, los desahucios, la privatización de servicios públicos o la precarización laboral. Los responsables de estos problemas, según el discurso dominante en aquellos años, habrían sido entidades lejanas o abstractas como los mercados, los bancos o la Unión Europea, ante las que los ciudadanos no tienen mucha capacidad de acción. Sin el respaldo del Estado, cada persona se ha visto obligada a afrontar la recesión por su cuenta, convirtiéndose de ese modo –en teoría– en la única responsable de su situación.

Esta narrativa atraviesa buena parte de la producción cultural relacionada con la crisis, ya sea de forma explícita, en las obras que la refrendan, o bien implícita, en las que la combaten. Por este motivo, los personajes que aparecen en estos trabajos tienden a ser retratados como víctimas –en abstracto– que serían responsables –en concreto– de su propia situación<sup>1</sup>. Muchas películas, como veremos más adelante, confunden la

---

<sup>1</sup> Jochen Mecke ha expuesto una idea similar con respecto a la literatura: “las novelas de la crisis”, escribe, “favorecen en general la perspectiva de las víctimas”, aunque eso no signifique “que el retrato que se hace de los personajes sea forzosamente positivo” o que “el lector comparta sus juicios de valor o emociones” (2017: 212, 215). De hecho, los narradores y personajes de estas novelas “operan una crítica de la sociedad

necesidad de hacer un ejercicio de autocritica con la tendencia a culpabilizar a las víctimas por haber tomado decisiones equivocadas, de forma que terminan contribuyendo consciente o inconscientemente a esa estrategia de individualización que se habría reforzado durante estos años pese al desarrollo en paralelo de estrategias contrahegemónicas que apelan a la solidaridad colectiva. El pulso entre estos dos tipos de discurso define el espíritu de esta época y refleja las tensiones inherentes a ese cambio de paradigma histórico que se ha estado fraguando, para bien o para mal, al calor de la recesión.

### **Un cine de víctimas sin culpables**

Pocas películas han ofrecido una representación directa de las causas de la crisis financiera más allá de algunos títulos norteamericanos como *Margin Call* (J. C. Chandor, 2011) o *La gran apuesta* (*The Big Short*, Adam McKay, 2015). La dificultad que existe para mostrar el funcionamiento de los productos financieros que están en el origen de esta crisis, como las obligaciones de deuda garantizada –*collateralized debt obligation* (CDO)– o las permutas de incumplimiento crediticio –*credit default swap* (CDS)– ha generado numerosos problemas de representación que, según Jeff Kinkle y Alberto Toscano (2011: 39-40), se han tratado de resolver mediante la personificación de fenómenos de naturaleza sistémica e impersonal. La forma más habitual de representar la recesión ha sido, por lo tanto, a través de sus efectos en la vida laboral y personal de una serie limitada de personajes, de manera que las películas que abordan las consecuencias sociales de la crisis son mucho más numerosas que aquellas que intentan explicar sus causas, sobre todo en aquellos países, como Grecia, Portugal o España, en los que la recesión se ha visto agravada y alargada por las políticas de austeridad<sup>2</sup>. Por este motivo,

---

en crisis”, pero “no se consideran a sí mismos exentos de esta crítica, sino que la dirigen muy a menudo contra sí mismos” (220).

<sup>2</sup> Voy a utilizar las notas a pie de página en este apartado para dar ejemplos de películas que se pueden adscribir a las distintas variables de este tipo de cine. En este sentido, algunos de los títulos griegos más relevantes de este ciclo serían *Canino* (*Κυνόδοντας*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Unfair World* (*Αδίκος Κόσμος*, Filippos Tsitos,

creo que resulta más adecuado hablar en estos casos de un cine de la austeridad, ya que se trata de un cine que retrata o refleja a nivel temático, formal o alegórico no solo los efectos y consecuencias de la crisis financiera, sino sobre todo los de las políticas de austeridad.

Los personajes que habitan este cine son, fundamentalmente, las víctimas de la recesión: las personas desempleadas<sup>3</sup>, desahuciadas<sup>4</sup>, enfermas<sup>5</sup>, ancianas<sup>6</sup> o emigradas<sup>7</sup> (cfr. Villarimea Álvarez 2018: 25-28). Por el contrario, los personajes que podrían ser considerados como responsables de la crisis son menos frecuentes y responden casi siempre al mismo perfil: empresarios<sup>8</sup>, banqueros<sup>9</sup> o políticos<sup>10</sup> corruptos que se han

2011), *Boy Eating the Bird's Food* (*To Αγόρι Τρώει το Φαγητό του Πουλιού*, Ektoras Lygizos, 2012), *Miss Violence* (Alexander Avranas, 2013), *Stratos* (*To Μικρό Ψάρι*, Yannis Economides, 2014), *Chevalier* (Athina Rachel Tsangari, 2015) o *Park* (Sofia Exarchou, 2016); mientras que sus equivalentes portugueses serían *A Espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010), *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012), *Tabú* (*Tabu*, Miguel Gomes, 2012), *Las mil y una noches* (*As Mil e Uma Noites*, Miguel Gomes, 2015), *São Jorge* (Marco Martins, 2016), *Colo* (Teresa Villaverde, 2017) o *La fábrica de nada* (*A Fábrica de Nada*, Pedro Pinho, 2017), entre muchos otros trabajos.

- <sup>3</sup> Como los protagonistas de *Terrados* (Demian Sabini, 2011), *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) o *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014).
- <sup>4</sup> Como los personajes principales de *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015) o *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016), así como muchas de las personas reales que aparecen en el documental *La Granja del Pas* (Silvia Munt, 2015).
- <sup>5</sup> Como los protagonistas de *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010), *La chispa de la vida* (Alex de la Iglesia, 2011), *Los últimos días* (David y Àlex Pastor, 2013) o *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015).
- <sup>6</sup> Como algunos personajes de *Amador* (Fernando León de Aranoa, 2010) o *La plaga* (Neus Ballús, 2013).
- <sup>7</sup> Ya sean emigrantes españoles en otros países, sobre todo en Alemania, como en *Hermosa juventud* o *Les distàncies* (Elena Trapé, 2018); o bien inmigrantes de origen africano, asiático o latinoamericano en España, como en *Biutiful*, *Amador* o *La plaga*.
- <sup>8</sup> Pueden ser pequeños constructores locales como el Señor Montañés de *Cinco metros cuadrados* o el Señor Barreiro de *Os Fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), cuadros de grandes compañías como Carlos Fresno en *La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016) o bien hombres de negocios con intereses transnacionales como Luis Cabrera en *El reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018).
- <sup>9</sup> Como los directores de las sucursales bancarias que aparecen en *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015) o *Cien años de perdón* (Daniel Calparsovo, 2016), e incluso el mismísimo presidente del banco central en *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014).

beneficiado de su posición de poder y sufrirán, por lo tanto, algún tipo de castigo simbólico o violento en aquellos títulos que desarrollan narrativas de venganza (cfr. Álvarez 2018: 84-96). Esta dicotomía entre víctimas –retratadas como personajes protagonistas complejos– y responsables –reducidos a personajes secundarios estereotipados– ha dado lugar a una política de representación basada, según Dean Allbritton, en la expresión del dolor y del sufrimiento. El objetivo de esta política sería establecer una alegoría entre la vulnerabilidad física y política de los personajes con el fin de concienciar al público de la dimensión colectiva de las experiencias individuales mostradas en pantalla (Allbritton 2014: 102-103). De este modo, la victimización podría funcionar, según Germán Labrador Méndez (2012: 563), como una estrategia contrahegemónica frente a la individualización de la responsabilidad y la culpa.

Muchas de estas películas centradas en la experiencia de las víctimas podrían ser el equivalente cinematográfico de las historias de vida que han circulado durante estos años a través de los medios de comunicación y las redes sociales, y que Labrador Méndez entiende como “una tecnología de imaginación política [...] que permite que se piensen y vean cosas que antes no eran visibles, ni pensables, [a través de] la creación discursiva de [...] un puente empático” (562-563). Estos relatos habrían comenzado a “ser entendidos como parte de problemas estructurales mayores, elevando a la categoría de asunto político colectivo lo que, hasta entonces, era narrado como riesgo individual, vida privada” (563). Antes de la literatura de la crisis y del cine de la austeridad, sin embargo, este tipo de experiencias no era el que solía aparecer en las novelas, películas o series de televisión españolas, y cuando lo hacían estaban filtradas por “el melodrama (o su versión populista: la comedia española)” (568). ¿Y

---

<sup>10</sup> La lista de políticos corruptos en el cine de la austeridad es bastante larga y afecta a todos los niveles administrativos: desde un concejal en *Cinco Metros Cuadrados* hasta varios cargos intermedios del gobierno central en *Cien años de perdón*, pasando por algunos alcaldes en *Justi&Cia* (Ignacio Estaregui, 2014), numerosos representantes municipales y autonómicos en *El Reino*, un delegado del gobierno en *El mundo es nuestro*, tres ministros en *Murieron por encima de sus posibilidades* y otro más en *Selfie* (Víctor García León, 2017). Todos estos personajes son ficticios, pero también ha habido una película, *B* (David Ilundain, 2015), que se ha atrevido a poner en escena la declaración real de Luis Bárcenas –antiguo gerente y tesorero del Partido Popular– ante la Audiencia Nacional.

ahora? ¿Cómo se filman estas historias de vida en el cine de la austeridad? ¿Qué tipo de dispositivos han utilizado los cineastas españoles durante esta última década para representar los relatos de las víctimas?

La forma más fiel y transparente de trasladar estas historias de vida al cine es su grabación directa, ya sea mediante entrevistas pactadas con personas que encarnan alguno de los perfiles habituales asociados con las víctimas de la recesión, como los emigrantes españoles retratados en el documental *En tierra extraña* (Icía Bollaín, 2014), o bien a través del registro observacional de asambleas populares en las que los ciudadanos comparten públicamente sus historias de vida, como ocurre, por ejemplo, en *La Granja del Pas* (Silvia Munt, 2015). En estos casos, las historias de vida mantienen su naturaleza oral, pero también existen formas de potenciar su dimensión visual sin salir de la no-ficción: una opción serían los retratos familiares que exponen la vida y dificultades cotidianas de los personajes, como *Los desheredados* (Laura Ferrés, 2017) o *Niñato* (Adrián Orr, 2017); otra, los diarios digitales en primera persona, como *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012) o *Ingen ko pã isen* (*No Cow on the Ice*, Eloy Domínguez Serén, 2015); y otra más, los autorretratos ficcionales de aquellos cineastas que se esfuerzan por seguir haciendo películas pese a la falta de tiempo, medios y dinero, como *Encallados* (Alfonso Zarauza, 2013) o *Ilusión* (David Castro, 2013).

¿Y la ficción? ¿Qué formas utiliza para construir ese puente empático del que habla Labrador Méndez? Muchos títulos emplean a los personajes como lugares de enunciación, es decir, como lugares entendidos como punto de partida y también como posición social desde donde los cineastas pueden abordar directa o indirectamente la experiencia de la recesión. Estas películas recurren con frecuencia a la focalización interna para potenciar la identificación entre personajes y espectadores, construyendo de este modo ese puente empático que permite percibir las experiencias ajenas como propias. Esta conexión emocional entre la pantalla y el público se hace especialmente fuerte en las películas protagonizadas por personajes que ven su vida bloqueada por el impacto socio-económico de la recesión, como les sucede a las parejas de *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) o a las familias de *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) y *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015).

No todos estos trabajos, sin embargo, consiguen su objetivo, básicamente por una cuestión de estilo y sensibilidad: siempre habrá quien considere que *Cinco metros cuadrados* es demasiado maniquea, *Hermosa juventud* demasiado seca, *Magical Girl* demasiado retorcida o *Techo y comida* demasiado evidente. El puente empático, en algunos casos, no termina de funcionar, no tanto por lo que se dice o se muestra, sino por cómo se dice y cómo se muestra, dando lugar a mensajes equívocos o incluso contraproducentes sobre el grado de responsabilidad individual que los personajes tienen con respecto a su situación. Por este motivo, para saber qué quieren decir y, sobre todo, qué terminan diciendo algunas de estas películas, voy a desarrollar ahora un análisis más detallado de las estrategias formales y discursivas empleadas en cuatro títulos de ficción que retratan las actitudes de diferentes grupos generacionales, clases sociales y colectivos profesionales antes, durante y después de la Gran Recesión.

### ***Os fenómenos*: noticias desde el frente**

Apenas dieciséis meses separan dos hitos en la historia económica española reciente: el 12 de marzo de 2007, el empresario Fernando Martín Álvarez compró el 67% de las acciones de la constructora Fadesa (cfr. Vázquez Sola 2007); pero el 14 de julio de 2008, la sociedad resultante de esa operación se declaró en suspensión de pagos por falta de liquidez (cfr. Doncel 2008). El concurso de acreedores de Martinsa-Fadesa simboliza sin duda el cambio de ciclo en el sector inmobiliario español. Quizás por eso Alfonso Zarauza y Jaione Camborda, el director de *Os fenómenos* y su coguionista, decidieron convertir esa noticia –que los personajes escuchan por la radio mientras trabajan– en el segundo punto de giro de esta película, a modo de anuncio y advertencia del infortunio que estaba por llegar.

*Os fenómenos* es uno de los escasos títulos, junto con *Cinco metros cuadrados*, que desarrolla un relato cronológico y causal de la recesión desde su epicentro en el sector inmobiliario. Zarauza y Camborda construyen una narrativa articulada en dos tiempos: el antes y el después de la crisis, del efecto riqueza a las privaciones de la austeridad, prestando

especial atención a los procesos asociados con las lógicas de consumo y endeudamiento. El resultado es un retrato colectivo y diacrónico formulado en el peor momento de la recesión: Zarauza y Camborda escribieron una docena de versiones del guion entre finales de 2009 y finales de 2012, para después rodar la película durante cinco semanas del otoño de 2012, cuando la tasa interanual del PIB llevaba casi dos años seguidos bajando y el desempleo afectaba ya a más de seis millones de personas<sup>11</sup>.

La trama de *Os fenómenos* gira alrededor de una cuadrilla formada por cinco trabajadores de la empresa Construcciones Barreiro. Neneta, la protagonista, es una madre soltera *hippy* que renuncia a su estilo de vida en busca de estabilidad. Balboa, el jefe de la cuadrilla, es un tipo duro, paisano y noble que se preocupa por el bienestar de sus compañeros. Josué es un hombre amable, casado y religioso que, aun así, tendrá un altercado violento con el patrón hacia el final del metraje. Curtis es un joven sin estudios que lleva trabajando desde los dieciséis años y que se enamorará de Neneta hasta el punto de hacerse vegetariano. Y Avelino, por último, es un trabajador alienado que se jubilará a mitad del relato y se quedará desorientado ante la falta de actividad: intentará, de hecho, volver a trabajar con sus compañeros –sin cobrar– para combatir el aburrimiento, ya que pasa sus días, como le cuenta a Neneta, moviendo montones de arena alrededor de su casa para poder entretenerse (00:51:12 - 00:51:38).

Las primeras versiones del guión imaginaban un relato coral en el que la cuadrilla –entonces enteramente masculina– funcionaba como protagonista colectivo. La decisión de tener una protagonista femenina introdujo, en cambio, la perspectiva de género en el proyecto: Neneta representa a todas las mujeres que entraron en el sector de la construcción en la primera década de este siglo, y muestra también cómo estas trabajadoras se vieron afectadas por la crisis antes y de forma mucho más severa que sus compañeros masculinos. Los conflictos que tiene Neneta entre libertad y estabilidad, entre el deseo de fuga y la necesidad de un hogar, encuentran su contrapunto en el personaje de Lobo, su pareja al

---

<sup>11</sup> La tasa de paro, según datos del Instituto Nacional de Estadística, afectaba en el cuarto trimestre de 2012 al 26,02% de la población activa, mientras que la tasa de variación interanual del PIB, de nuevo según ese mismo instituto, se situaba en ese periodo en -3,5%, el porcentaje más bajo registrado entre los años 2011 y 2013.

inicio del relato y padre de su hijo, que reaparecerá en el último tercio de la película con ánimo de reconciliarse con ella, pero sin estar dispuesto a cambiar de vida. “Yo que tú lo mandaba todo a la mierda y nos volvíamos al sur los tres”, propone Lobo como solución a los problemas de Neneta, que para entonces se encuentra endeudada y desempleada. “Esa es la diferencia entre tú y yo”, responde ella, “que yo tengo los pies en la tierra”. “Ya”, replica él, “por eso estás hipotecada hasta las orejas y sin un puto duro” (01:27:24 - 01:27:52).

Lobo habla desde la ligereza de quien no tiene deudas ni obligaciones –a fin de cuentas, nunca se ha hecho cargo de su hijo–, pero su réplica identifica una de las razones que dieron origen a la recesión: la lógica transversal a toda la sociedad de consumo y endeudamiento masivo para adquirir signos materiales de bienestar, ya sean coches –en el caso de Curtis y Balboa– o viviendas –en el de Josué y Neneta–, a pesar de que estas últimas estuviesen mal construidas –Josué tiene problemas de insonorización, Neneta de humedad– y se vendiesen a precios inflados justo antes de la crisis. Los miembros de la cuadrilla quieren ser, cada uno a su manera, “consumidores virtuosos”, que serían aquellos, según Bauman y Bordoni, que “gastan todo lo que ganan para fortalecer la economía productiva y los mercados” (2016: 147). Neneta, en concreto, se verá tentada y atrapada por las redes de deseo y persuasión que alimentan el consumismo: primero en una visita fortuita al piso piloto de la empresa para la que trabaja, después en una conversación distendida con la comercial que vende los apartamentos que ella misma construye, y en el salto de una escena a otra ya estará entrando en su nueva casa con vistas al mar. El endeudamiento posibilita que este tipo de deseos se cumplan con rapidez, pero también actúa como un mecanismo de captura y extracción de capital que transfiere la renta de unas determinadas personas y lugares hacia otros individuos y territorios (cfr. Lazzarato 2012: 29). Con la llegada de la recesión, la falta de liquidez convertirá a los personajes en consumidores fallidos, al ser incapaces de hacer frente al pago de sus deudas y mantener los bienes que habían adquirido a crédito. En este sentido, la transformación que experimenta Neneta de nómada libre a propietaria endeudada establece un vínculo entre la responsabilidad social e individual con respecto a la burbuja crediticia

que señala la proximidad que existe entre los discursos de victimización y culpabilización.

La película muestra también las prácticas de corrupción y explotación que se daban antes de la recesión, como el pago sistemático en negro a través de una doble contabilidad o el empleo de trabajadores sin contrato, sobre todo inmigrantes. El guion deja claro que estas prácticas están incentivadas por quienes tienen el poder dentro de la empresa –su propietario, el Señor Barreiro, y el jefe de obra, Benítez–, pero también recoge la complicidad de los obreros: la cuadrilla de Neneta sobornará primero al trabajador que les provee de ladrillos y después al propio jefe de obra para poder aumentar la superficie y el cómputo de metros cuadrados de pared que levantan cada mes, con el fin de cobrar un mayor sobresueldo en metálico que, en algunos casos, puede llegar a triplicar el importe de su nómina. La atención a este tipo de detalles sugiere que los obreros no solo participaban en estas prácticas, sino que también se beneficiaban de ellas, de modo que el énfasis en su responsabilidad parcial puede alimentar indirectamente aquellos discursos que culpabilizan a las víctimas de su situación.

La recesión pondrá fin a todas estas dinámicas: un día, el Señor Barreiro anunciará que el nuevo director de su sucursal bancaria no ha querido adelantarle el dinero para las nóminas (01:06:31 - 01:06:41); otro, los trabajadores inmigrantes serán despedidos (01:11:34 - 01:12:36); más adelante, la obra que estaban construyendo quedará paralizada (01:16:08 - 01:18:04); los obreros la ocuparán durante un tiempo para reclamar sus salarios (01:23:22 - 01:24:20); hasta que finalmente se les impida el acceso (01:30:08 - 01:31:30). La destrucción de sus empleos se produce en paralelo a la destrucción del territorio, puesto que la expansión de las tipologías residenciales suburbanas a principios de este siglo dio lugar, tras la crisis, a un paisaje de edificios vacíos y de obras inacabadas que atraviesa buena parte del cine de la austeridad<sup>12</sup>. *Os fenómenos*, sin embargo, no está ambientada en los llamados “territorios del ladrillo” –el litoral mediterráneo, la periferia madrileña y las islas Balea-

---

<sup>12</sup> Las obras inacabadas son uno de los iconos de la recesión en España, como se refleja en títulos como *Cinco metros cuadrados*, *Casas para todos* (Gereon Wetzel, 2013), *Somos gente honrada* (Alejandro Marzoa, 2013), *País de todo a cien* (Pablo Llorca, 2014) o *Bricks* (Quentin Ravelli, 2017), cfr. Villarnea Álvarez (2018: 29-30).

res y Canarias (cfr. Méndez / Abad / Echaves 2015: 124)–, sino en la costa ártabra gallega. El paisaje de esta zona sitúa el relato en un contexto histórico más amplio, dado que se trata de un hábitat rururbano disperso, desestructurado a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, que todavía conserva rastros de la crisis industrial de los años setenta, sobre todo en el entorno de la Ría de Ferrol. La decisión de rodar en otoño, además, permitió capturar la luz fría y gris de la zona, que potencia el tono lánguido de la película.

Este tipo de luz, así como el propio tema y su tratamiento, aproxima *Os fenómenos* a algunos títulos del cine social británico, empezando por *Riff-Raff* (Ken Loach, 1991), aunque esta no fuese inicialmente la intención de sus creadores<sup>13</sup>. Esta filiación establece una continuidad estética y discursiva entre trabajos de distintas épocas que comparten una posición crítica similar hacia los efectos de las políticas neoliberales en el mundo laboral y la vida cotidiana. El neoliberalismo, por desgracia, ha fortalecido sus mecanismos de dominio durante los años de la Gran Recesión, de modo que cualquier discurso crítico hacia esta ideología necesita actualizar sus formas para poder ser efectivo. *Os fenómenos* puede considerarse, por lo tanto, como una notable propuesta tardorrealista atrapada en una contradicción interna: su elección temática es, sin duda, sincrónica con su tiempo histórico, pero su tratamiento estético y su desarrollo narrativo resultan, en cambio, ligeramente anacrónicos en comparación con las formas empleadas por algunos títulos de otras cinematografías que abordan distintos aspectos de este mismo proceso histórico<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> El modelo estético de *Os fenómenos* fueron más bien películas como *El regreso* (*Возвращение*, Andrei Zvyagintsev, 2003) o *Hunger* (Steve McQueen, 2008), al menos en lo que respecta a la luz y la composición de planos, según me explicaron Zarauza y Camborda en una entrevista personal celebrada el 7 de octubre de 2018.

<sup>14</sup> Este no es el lugar para hacer un análisis pormenorizado de las estrategias formales y discursivas más innovadoras del cine de la austeridad a nivel global, pero creo necesario destacar aquí algunos ejemplos ya mencionados, como serían la fisicidad agónica de *Boy Eating the Bird's Food*, la sátira alegórica de *Chevalier*, la parodia didáctica de *La gran apuesta*, la voracidad narrativa de *Las mil y una noches* o el dispositivo autocrítico de *La fábrica de nada*.

### ***Murieron por encima de sus posibilidades: revueltas fallidas***

Los cinco personajes que protagonizan la sátira interclasista dirigida por Isaki Lacuesta en 2014 encarnan distintos tipos de víctimas de la recesión, cada uno asociado con un estrato social diferente: Miguel, un inversor inexperto, procede de la clase alta; Albert, el propietario de una tienda de mascotas, pertenece a la clase media; Iván, un apocado cobrador de deudas, y Julio, un indigente insolvente que se declara conservador, son miembros de la clase trabajadora –aunque ellos creen que son parte de la clase media– y, por último, Jordi, un vendedor de droga fracasado, representa el lumpemproletariado. Ninguno de estos personajes es un dechado de virtudes, sino que sus múltiples defectos exageran ciertas actitudes comunes a muchos ciudadanos españoles de todas las clases sociales, como la credulidad o la autocomplacencia. Sus respectivas historias de vida, que Lacuesta resume en cinco sintéticos *flash-backs*, explican los motivos por los que han sido reclusos en un hospital psiquiátrico tras haber matado a alguna persona en un rapto de locura, un accidente imprevisto o un acto de amor incondicional. Estas historias parodian los excesos socio-económicos anteriores a la recesión –como la insistencia de Julio en llevar a su hijo a un colegio privado bilingüe que no puede pagar, o el “plan de marketing erróneo” de Jordi (00:55:52), que consiste en regalar papelinas de cocaína a la salida de un colegio en busca de “mercados vírgenes” (00:56:32)– mientras que denuncian ciertas prácticas corruptas consuetudinarias –como la recalificación inmobiliaria a la que aspira Miguel– o los trágicos efectos de los recortes presupuestarios en la sanidad pública que imposibilitan el trasplante que necesita la novia de Albert.

Las experiencias de estos personajes permiten a Lacuesta retratar un país desquiciado ante lo que Rafael Gil Calvo identifica como una “quebra de la continuidad temporal” que supone “la ruptura de las cadenas causales de probabilidad explicativa y predictiva” (2009: 162). La vida de estos personajes ya no puede ser igual que antes, ni en lo laboral ni en lo personal, puesto que las dinámicas que posibilitaban que sus expectativas se cumplieren se han visto alteradas por la crisis. Eso es justo lo que les perturba: que su vida, en esta nueva coyuntura, ya no se pueda desarrollar como ellos habían previsto.

“El resentimiento victimista ante la derrota sufrida”, explica Gil Calvo, “intenta descargar la culpa de la propia caída sobre las espaldas del adversario, al que se demoniza como agente del mal clamando venganza contra él” (148). Los protagonistas de esta película necesitan alguien contra quién dirigir su ira; de ahí los asesinatos que cometen, en concreto, Miguel y Julio. Estos personajes comprenderán, más tarde, que el sistema es la causa principal de sus desgracias, por lo que diseñarán un plan para acabar con la crisis y vengarse de la figura a la que consideran responsable de la situación: el presidente del banco central. Su idea es simple: secuestrarlo y amenazar con descuartizarlo –a él y a algunos de sus invitados, entre ellos varios ministros, en la fiesta perpetua que se celebra en el espacio imposible de su yate, camuflado bajo un modesto barco pesquero– en caso de que no se acepten sus reivindicaciones, resumidas en el mensaje “claro, conciso y directo” con el que pretenden “dar el titular hecho” a los medios: “queremos más” (01:17:29 - 01:18:02).

La película se burlará de la complacencia de los personajes y las limitaciones de su revuelta a medida que avanza la trama, dado que sus acciones terminan siendo torpes, chapuceras y carentes de ambición: sus reivindicaciones revelan que estos “terroristas enajenados”, como les llaman en los medios (01:18:37), no aspiran a cambiar o mejorar el sistema, sino tan solo a restaurar su anterior situación de privilegio –en el caso de las clases altas, representadas por Miguel– o, al menos, la ilusión de prosperidad en la que vivían –en el caso de las clases populares, lideradas por Julio–. “¿Qué pensáis, que como soy de derechas me voy a conformar con lo que pasa?”, dice este último en la asamblea en la que deciden pasar a la acción. “¡No, por Dios! Si es al revés. Precisamente, como soy conservador, quiero conservar el sistema, pero como estaba antes” (00:44:51 - 00:45:03). Este deseo de volver al *statu quo* anterior a la recesión es, sin embargo, una quimera, sobre todo en el ámbito del Estado-nación, como advierten Bauman y Bordoní:

Nuestros problemas son de origen global, pero la escala de los instrumentos de la acción política que nos han legado los constructores de los Estados-nación quedó reducida ya en su momento al ámbito de los servicios que esos Estados-nación ‘territoriales’ precisaban prestar; de

ahí que hoy se muestren particularmente mal preparados para afrontar desafíos globales de índole ‘extraterritorial’ (2016: 36).

La revuelta de los personajes de *Murieron por encima de sus posibilidades*, tal y como está planteada, no tiene capacidad para combatir un sistema “tan complejo”, como dice el presidente del banco central, “que ya ni Dios puede cambiarlo”. “Ahora no sabemos cómo funciona nada”, dirá este mismo personaje a continuación, “y todos dependemos de unos inútiles que no sabemos ni quiénes son. Y nosotros, los dirigentes, no entendemos una mierda de nada” (01:19:55 - 01:20:28). Esta aparente desorientación de las élites no impedirá que vampiricen la revuelta con el fin de mantener su posición en lo más alto de la jerarquía social, como revela uno de los personajes que representa a la troika europea, formada por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo y el Fondo Monetario Internacional:

Ahora los banqueros están escondidos en sus mansiones y sus imitadores están matando a pobres trabajadores como ustedes. Han conseguido lo contrario de lo que querían. Han perdido el apoyo popular y han convertido al presidente en un mártir de las libertades civiles (01:30:24 - 01:30:45).

Este final expresa una fuerte crítica por parte de Isaki Lacuesta hacia las posiciones conservadoras de aquellos ciudadanos que, dentro de las protestas contra las políticas de austeridad, reclamaban simplemente un retorno al orden anterior a la crisis en lugar de luchar por un sistema más justo y equitativo; así, al presentar a sus cinco protagonistas como una banda de locos ingenuos condenados al fracaso, el cineasta sugiere que algunas personas podrían estar combatiendo el sistema con métodos y objetivos equivocados. El coro de reflexiones con las que los personajes clausuran su relato debe ser entendido, por lo tanto, como una *reductio ad absurdum* que revela, por una parte, una percepción completamente distorsionada de los acontecimientos y advierte, por otra, contra los discursos triunfalistas que llaman a la desmovilización:

Y así fue como acabamos con la crisis. Y salvamos a España. Y todo el mundo encontró trabajo. Y subieron los sueldos, subieron las pensio-

nes, subieron las bolsas. Y en los hospitales ya no había lista de espera. Y todo el mundo estaba tan sano y tan feliz que ya no se moría nadie. Y ahora que la crisis ha terminado para siempre, y todos estamos forrados, aprovechen y tengan ustedes... ¡muy feliz día! (01:34:09 - 01:34:31).

Estas palabras tuvieron, según Marta Álvarez (2018: 93), un eco inesperado en una intervención contemporánea del entonces presidente del Gobierno español, Mariano Rajoy, en la que afirmaba que “en muchos aspectos, la crisis ya es historia” (Cué 2014). Ambas declaraciones –la de los personajes en la ficción y la del presidente en el mundo real– pretenden establecer una narrativa capaz de convertir las palabras y los deseos que expresan en hechos consumados. La similitud entre estos dos discursos lleva a Marta Álvarez a interpretar el hospital psiquiátrico que aparece en *Murieron por encima de sus posibilidades* como una heterotopía de desviación que refleja el carácter totalizador e ilusorio que adquirió el debate público en España sobre la situación socio-económica del país durante los años centrales de esta década (2018: 92-93). Ese hospital, sin embargo, no representa un espacio segregado de la sociedad, sino una alegoría inclusiva de la posición subalterna a la que buena parte de la población española estaba siendo relegada debido a su condición de víctimas de la crisis. Por este motivo, la crítica que dirige Lacuesta hacia las actitudes de sus personajes está pensada, ante todo, como una autocrítica que favorece la toma de conciencia activa por parte del público ante sus errores y defectos para poder corregirlos y revertirlos en el futuro.

Hacer autocrítica, no obstante, implica un riesgo: la posibilidad de fomentar un fatalismo pasivo e inmovilista ante la dificultad para intervenir –con éxito– en el curso de los acontecimientos, como se deduce de una de las conversaciones entre Iván, el cobrador, y el hombre digno que interpreta el actor José Sacristán. “Nos quejamos de los políticos”, dice este último, recordando los años del franquismo y de la transición. “Nos quejamos, nos quejamos, nos quejamos... y luego nos tomamos otra ronda. Ellos no tienen la culpa, o no solo ellos. La culpa es nuestra. ¿Y sabes por qué? La culpa es nuestra porque somos españoles” (00:10:53 - 00:11:11). Este fatalismo transforma la autocrítica en autoflagelación y a

las víctimas en culpables, de modo que el puente empático entre personajes y espectadores también puede servir para difundir argumentos contrarios a la intención de los cineastas que, en este caso, ayudan a consolidar los discursos que anteponen la responsabilidad individual de los ciudadanos a la responsabilidad social de los gobiernos nacionales y las entidades transnacionales.

### ***Les distàncies: tierra quemada***

Mariano Rajoy se atrevió a afirmar que la crisis ya era historia porque a finales de 2014 algunos indicadores macroeconómicos estaban comenzando a mejorar con respecto a sus valores precedentes. Las películas que se producen a partir de este momento reflejan los efectos a largo plazo de la recesión, ya sea desde una perspectiva abstracta, como hacen las alegorías *La mano invisible* (David Macián, 2016) o *Tiempo después* (José Luis Cuerda, 2018), o bien desde una perspectiva más concreta, como aquellos títulos en los que aparecen personajes jóvenes que han crecido con la crisis y entran ahora en el mercado laboral, como los protagonistas de *El olivo* (Icíar Bollaín, 2016) o los responsables del secuestro que articula la trama de *Todos lo saben* (Asghar Farhadi, 2018). Estas películas señalan, como he dicho en otro lugar, “una aceptación tácita de que algunos efectos de la recesión son poco menos que irreversibles” (Villarrea Álvarez 2018: 24), por lo que, más que una sociedad en crisis, están mostrando la sociedad que surge de esa crisis.

*Les distàncies*, en concreto, retrata a un grupo de treintañeros barceloneses, antiguos compañeros de universidad, que se reúnen en Berlín para celebrar el cumpleaños de uno de ellos. Su viaje, para su desgracia, será un desastre, porque la vida –y la crisis– les han llevado por caminos diferentes, hasta el punto de socavar las bases de su amistad. Este tema –la desintegración de la amistad– puede ser abordado en cualquier momento histórico y en cualquier localización geográfica, pero *Les distàncies* transcurre de forma muy consciente en una temporalidad precisa –los años inmediatamente posteriores a la Gran Recesión– y en un escenario muy significativo: el espacio de la emigración. No resulta extraño,

por lo tanto, que las alusiones a la crisis aparezcan en varios diálogos, así como a través de la situación laboral de los personajes.

Àlex Comas, el amigo que ha emigrado a Berlín, trabaja desde su apartamento diseñando campañas publicitarias protagonizadas por él mismo para las empresas que quieran contratar sus servicios: da la impresión de que tiene suficientes encargos, pero, aun así, no parece muy satisfecho con su vida, y mucho menos parece saber qué hacer con ella, como dice su ex novia alemana en un determinado momento (00:54:46 - 00:54:51). Olivia, la amiga que ha organizado el viaje, está embarazada y se dedica a organizar eventos que le llevan “a trabajar más de diez horas al día para encontrar clientes que pagan mal y pagan tarde” (00:20:54 - 00:20:58). Guille, el personaje que representa la masculinidad tóxica, presume de su aumento de sueldo y afirma que “estamos saliendo de la crisis” (00:19:44), pero su novia Anna, que es arquitecta, está en paro y lleva tiempo sin encontrar trabajo. Y, por último, Eloi, que encarna la masculinidad vulnerable, tiene un empleo a media jornada en el que cobra menos que diez años antes, por lo que se ha visto obligado a regresar a casa de sus padres al no poder seguir pagando el piso que había comprado y que ahora se quedará su banco.

Anna y Eloi encajan en dos de los perfiles habituales de las víctimas de la recesión –las personas desempleadas y desahuciadas–, mientras que Àlex y Olivia se han tenido que precarizar, a través de la emigración y del autoempleo, para poder mantener una posición competitiva en su sector. El presente vital y laboral de estos personajes, a excepción de Guille, no parece estar a la altura de sus expectativas, alimentadas a principios de siglo por el efecto riqueza asociado con la burbuja crediticia e inmobiliaria. El espíritu de aquella época –sus años universitarios, el momento en el que se conocieron y en el que algunos incluso se emparejaron, como Àlex y Olivia, aunque fuese por poco tiempo– está representado a través de una serie de símbolos generacionales, como la canción ‘Al amanecer’ de Los Fresones Rebeldes, que ahora resultan profundamente ingenuos.

“La crisis”, dice Elena Trapé, la directora de *Les distàncies*, “nos pilló justo en el momento en el que pensábamos ‘ahora voy a ir a mejor; llevo tiempo trabajando y ahora es el momento de dar el salto, de alcanzar estabilidad’” (en Alberó 2018: 45). Ningún personaje, ni siquiera Guille,

ha alcanzado esa estabilidad deseada. Ninguno está satisfecho. Al contrario, todos están frustrados y desorientados, y lo que es peor, están solos, en parte por su propio egoísmo. “Aquí cada uno ha venido por sus motivos”, reconoce Guille al final de la película (01:30:24). Él mismo ha aceptado hacer ese viaje, y ha invitado también a Anna, porque su intención es aprovecharlo para pedirle que se case con él, pero ella lo rechazará por su actitud altiva y despreciativa. Eloi, por su parte, solo quiere salir y emborracharse para olvidar su situación, porque nada ni nadie le espera a su vuelta. Y Olivia ha organizado todo en un intento desesperado de cumplir una vieja promesa: “Olivia y Comas”, dice una nota guardada en un disco que tiene como portada el cartel del Festival Internacional de Benicàssim 2002, “prometen que si a los treinta y cinco siguen solteros se darán otra oportunidad” (00:40:33). Olivia no está exactamente soltera, pero su tono de voz cuando habla por teléfono con Gary, su pareja y futuro padre de su hija, no transmite ni pasión ni entusiasmo. Y Àlex, por último, preferirá desaparecer el día de su cumpleaños para así evitar tanto la compañía de sus antiguos amigos como el encuentro con su ex novia alemana.

Todos los personajes –y de ahí el título de la película– están a mucha distancia emocional unos de otros: “si se tratara de vernos”, dice Guille, “lo haríamos en Barcelona, y no lo hacemos” (01:30:18 - 01:30:22). La puesta en escena transmite su incomodidad cuando están juntos, con planos muy cerrados que fragmentan el grupo y aíslan a sus integrantes. Todos son responsables de su actitud, pero no exactamente de sus circunstancias, aunque Guille le diga a Eloi que “tú también te lo has buscado”, en un nuevo reflejo de los discursos de individualización de la culpa (01:28:58 - 01:29:00). De hecho, si hay algo que muestra la conducta de los personajes es precisamente la asimilación gradual e inconsciente de ese tipo de discursos individualistas entre las personas nacidas a partir de los años ochenta, que les ha llevado, como explican Bauman y Bordoni, a adoptar una actitud egoísta e insolidaria:

La desintegración de la masa, ligada en su momento al cuidadoso condicionamiento inducido por los medios de comunicación y, posteriormente, al consumo galopante (que, durante un tiempo, había sido símbolo de la felicidad), produjo efectos impactantes: en concreto,

personas que se sintieron de pronto aisladas, separadas de un contexto comunitario reconocible, solteras o en parejas nucleares, inicialmente incapaces de comunicarse y de comprender la situación nada habitual que estaban viviendo. Desprovistas de valores a los que remitirse (pues, entretanto, la crisis de las ideologías está dejando sentir sus efectos), estas personas ven amenazada su seguridad económica y existencial y, por consiguiente, no se sienten dispuestas a ayudar a otras. Se preocupan únicamente por sus propios intereses personales y por protegerse ante un presente inestable y un futuro incierto (2016: 117-118).

La emigración, además, supone una experiencia que puede incrementar la soledad de muchas personas. Berlín se representa, en este sentido, como un entorno hostil para los personajes: una ciudad fría, gris y desangelada que acentúa su aislamiento a pesar de que esté llena de turistas y emigrantes españoles. Y es que, como he escrito en otro texto, “Alemania ha colonizado el imaginario migratorio español desde los tiempos de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971)” (Villarmea Álvarez 2018: 27), hasta el punto de ser, según Ana Mejón y Rubén Romero Santos, “el destino elegido para la representación fílmica de la emigración en la crisis económica” (2017: 128): allí residen algunos personajes de *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), *Todos tus secretos* (Manuel Bartual, 2014), *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), *Un otoño sin Berlín* (Lara Izaguirre, 2015) o *Júlia ist* (Elena Martín, 2014), y hacia allí se dirigen las coprotagonistas femeninas de *Hermosa juventud* y *Año cero* (Mario Jara, 2015). Las cifras, no obstante, indican que el país europeo que ha recibido más inmigrantes jóvenes españoles entre 2009 y 2013 ha sido el Reino Unido: 105.000 personas frente a las 22.000 que emigraron a Alemania, según los datos del Instituto de la Juventud (INJUVE 2014, citado en Mejón / Romero Santos 2017: 128).

Esta sobrerrepresentación de Alemania como país de acogida puede tener que ver con la facilidad que ofrecen sus estereotipos nacionales para establecer contrastes con la sociedad española: “vivir en Alemania me deprimió un poco”, dice Anna, recordando su estancia en Hamburgo, “llevaba fatal el frío y la falta de luz” (00:19:08 - 00:19:13). La climatología, aquí, expresa un estado de ánimo asociado con la emigración y la recesión: la sensación de no estar donde se quiere ni como se quiere, ni

tampoco saber cómo cambiar esa situación, que va poco a poco minando la autoestima de las personas. Los personajes de *Les distàncies* están afectados por una angustia generacional que se ha visto incrementada por la crisis, pero estar juntos no les ayuda, sino que les perjudica: sus bromas privadas, más que reconfortarlos, ahondan en sus heridas. Estos comportamientos, por nocivos que sean, son perfectamente reconocibles para el público, que puede tomar a los personajes como modelos en negativo, como ejemplos a evitar. Sus respectivas historias de vida funcionan esta vez como una advertencia sobre el tipo de sociedad que podría estar surgiendo de la recesión, y que estaría formada, si nadie lo remedia, por individuos egoístas, aislados y alienados incapaces de comprender –y, por lo tanto, de solucionar– sus propios problemas.

### ***El reino: cine de época***

Las representaciones de las élites no abundan en el cine de la austeridad, a excepción de la comentada figura del empresario, banquero o político corrupto. *El reino*, hasta el momento, ha sido la película que ha ofrecido una variedad más amplia de este tipo de personajes, empezando por su protagonista: Manuel López Vidal, un vicesecretario autonómico que se ha enriquecido durante años gracias al tráfico de influencias mientras espera el momento de ascender dentro la jerarquía de su partido, una formación política nunca identificada que presenta muchas similitudes con las secciones autonómicas del Partido Popular en Madrid y Valencia<sup>15</sup>. La aparición inesperada de una grabación en la que se le escucha

---

<sup>15</sup> Los periodistas Mónica Zas Marcos y Marcos Pinheiro (2018) han publicado un artículo en *eldiario.es* en el que sugieren algunos de los referentes que podrían estar detrás de ciertos personajes de *El reino*: en su opinión, “Manuel López Vidal recuerda a un Francisco Granados con toques de Ignacio González”; los negocios turbios del personaje de Francisco Castillo “tienen trazos del ex concejal de Madrid Alberto López Viejo”; la presidenta de este partido ficticio, Asunción Ceballos, comparte algunas características con la ex secretaria general del Partido Popular, María Dolores de Cospedal; y el presidente autonómico interpretado por el actor Josep María Pou podría estar inspirado tanto en Esperanza Aguirre como en Francisco Camps. Incluso Pablo Casado, el presidente del Partido Popular en el momento de escribir este artículo, podría tener su doble ficcional en el personaje de Rodrigo Alvarado.

hablar de actividades ilegales con un concejal provocará su expulsión fulminante del reino metafórico al que alude el título: “Manuel, tú estás fuera”, le dice, categórico, el personaje de Rodrigo Alvarado, “ahora el partido es lo primero y tú lo segundo” (00:34:35 - 00:35:05). Manuel, sin embargo, se negará a ser el único culpable, como le piden, y tratará de reunir pruebas para demostrar que él no era el ideólogo de la trama corrupta que se ha descubierto, sino apenas una pieza más en un engranaje mucho mayor.

La primera parte de la película describe meticulosamente las relaciones de poder dentro de este partido, así como el funcionamiento de sus redes clientelares: la cámara registra los chanchullos de estos políticos, sus usos y costumbres, su lenguaje vulgar. Estas situaciones no surgen de la imaginación del director Rodrigo Sorogoyen y de su coguionista Isabel Peña, sino que reconstruyen una serie de hechos y conversaciones reales extraídas de varios sumarios judiciales y recogidas después en varios libros que, según Sorogoyen (en Bernal 2018: 26), resultarían de gran ayuda para la escritura del guion: *Gürtel, la trama* (Fernández 2015), *Uno de los suyos: confesiones del delator del caso Gürtel* (Peñas 2016) y *Yonquis del dinero: las diez grandes historias de la corrupción valenciana* (Castillo Prats 2016). A partir de estos materiales, Sorogoyen y Peña desarrollaron una historia en la que, como explica José Enrique Monterde, “la acción se fundamenta –y expresa en los diálogos– [a través del] sobreentendido y el eufemismo, pero que a su vez interpela continuamente al espectador como decodificador de otros tantos sobreentendidos y eufemismos” (2018: 69). De esta forma, la opacidad con la que están contruidos muchos diálogos puede inducir a personajes y espectadores al equívoco –el propio Manuel pide en una determinada escena a la presidenta de su partido que sea más específica, porque “a veces no entiendo determinadas cosas” (00:36:20 - 00:36:22)–, pero también permite hacer alusiones directas a ciertos políticos y acontecimientos reales, sin tener que mencionar explícitamente su nombre.

La segunda parte se centra en los esfuerzos de Manuel por conseguir esas pruebas que, más que demostrar su inocencia, pueden incriminar a sus compañeros de partido. Sus motivaciones, en consecuencia, no tienen nada que ver con un deseo de justicia o un intento de expiación, sino con la sed de venganza. Sorogoyen y Peña, no obstante, retratan a Ma-

nuel como un antihéroe que, al rebelarse contra el sistema, puede despertar una cierta empatía entre el público: “hemos intentado dibujar a una persona que quiere a su mujer y a su hija, que seguramente es un buen padre y un buen amigo”, dice Sorogoyen, ya que “nos interesaba ese ser humano que está metido ahí, en la corrupción, pero que no se plantea si ha hecho algo mal” (en Bernal 2018: 26). Este enfoque parece seguir la tendencia establecida hace unos años a nivel global por aquellos títulos de no-ficción que trataban de comprender las motivaciones de los verdugos, de *S-21, la máquina roja de matar* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, Rithy Panh, 2003) a *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, 2012), pero quizás no resulte muy apropiado en el contexto del cine de la austeridad –un cine, recordemos, de víctimas sin culpables– porque estaría presentando a un personaje que ha tenido una posición de poder en los años previos a la crisis –y que, por lo tanto, habría sido responsable directo de determinadas decisiones políticas– con las mismas herramientas discursivas con las que también se retrata la situación de las víctimas de la recesión. Manuel López Vidal no es una víctima, por lo que su situación no se debería poder comparar con la de cualquier otra persona.

La secuencia más cuestionable de *El reino* muestra a Manuel en un bar viendo cómo un cliente, al pagar su cuenta, recibe más cambio del que le corresponde y decide guardárselo sin decir nada al camarero. Este detalle no es anecdótico, sino que establece un símil directo entre las actividades ilegales del protagonista con los pequeños hurtos cotidianos que cualquiera podría cometer con un mayor o menor grado de consciencia y premeditación, como ha reconocido Isabel Peña en una entrevista:

No creo que seamos corruptos por naturaleza, lo que pasa es que, por naturaleza, tendemos a caer en el vicio. Es en esos momentos en los que te defines como persona. Depende de cada uno de nosotros quedarse con las vueltas o decírselo al camarero. Igual que aceptar una mordida o no. Es la misma decisión (en Zas Marcos 2018).

Sorogoyen corrobora la respuesta de su coguionista: “todos tenemos facilidad para corrompernos”, afirma a continuación en esa misma en-

trevista (en Zas Marcos 2018). Esta comparación, tal y como está formulada en la película, es capciosa, primero porque da a entender que la tendencia a la corrupción es un atributo inherente al ser humano –o, al menos, al ciudadano español–, pero sobre todo porque obvia el hecho de que la posición social de Manuel –que es una posición de privilegio– está completamente fuera del alcance de la mayoría de la población, por lo que sus responsabilidades sociales, como cargo político, no pueden ser nunca comparables a las responsabilidades individuales de cualquier otro ciudadano. Sus delitos, en definitiva, plantean un problema de ética profesional, no de moral individual. Por este motivo, el empleo del puente empático para fomentar la identificación entre el público y el personaje resulta aquí profundamente desafortunado cuando no abyecto, dado que se basa en una falacia –los delitos del personaje son comparables con los de cualquiera– que termina reforzando los discursos de culpabilización colectiva: todos hemos sido responsables de la crisis, hemos vivido por encima de nuestras posibilidades, etc.

*El reino* presenta otra particularidad dentro del cine de la austeridad: su historia no es contemporánea a su rodaje, sino que transcurre en 2008, justo antes del inicio de la recesión. Esta distancia temporal posibilita una lectura regeneracionista de la película que resultaba muy útil en 2018 para promover un nuevo ciclo político de carácter conservador que pudiese restablecer el orden institucional alterado entre el tiempo del relato y el tiempo de su representación, dado que transmite la idea de que las prácticas corruptas descritas en las imágenes pertenecen a un pasado ya clausurado sin continuidad en el presente. Esta cesura temporal permite incluso criticar la connivencia entre las élites políticas y los grandes grupos de comunicación en una producción cofinanciada precisamente por uno de estos últimos –Atresmedia, a través de su filial cinematográfica Atresmedia Cine–, puesto que la condición ficticia y pretérita de los acontecimientos narrados suaviza y dificulta su interpretación en presente.

La secuencia final de *El reino*, en la que Manuel intenta denunciar la corrupción de su partido en un programa de televisión, cierra la película con un mensaje equívoco: en lugar de abrir y mostrar las libretas en las que el tesorero del partido registraba la entrada y distribución de dinero negro, la presentadora del programa arrincona a Manuel con preguntas

que destacan su condición de culpable individual y ocultan la escala de la trama corrupta de la que formaba parte; el mismo enfoque, por cierto, con el que el partido quería presentar el caso de Manuel ante la opinión pública desde un primer momento. Este final reproduce una convención narrativa de la novela y el cine negro que establece que la verdad siempre termina permaneciendo oculta, ya que la sociedad nunca está preparada para afrontarla y, en consecuencia, cualquier esfuerzo por intentar sacarla a la luz –y así cambiar las cosas– resulta inútil.

La última pregunta de la presentadora, con la que termina la película, está concebida como una invitación a la autocrítica para que el público reflexione sobre su grado de responsabilidad en los excesos pre-crisis: “¿usted se ha parado a pensar alguna vez, algún segundo de su vida, un instante en todo este tiempo, lo que estaba haciendo?” (02:08:16 - 02:08:22). La forma en la que estas palabras están filmadas, con la periodista mirando fijamente a cámara en actitud acusadora, introduce sin embargo un matiz que induce más bien a la autoculpabilización de los espectadores, dado que sugiere implícitamente que todos –los que se han beneficiado de la corrupción y los que no han sabido evitar que esto ocurra– somos de una forma u otra culpables de este tipo de prácticas. La ciudadanía, de nuevo, termina siendo la principal responsable de su situación, por mucho que *El reino* pretenda no dejar títere con cabeza.

## **Conclusión: de la responsabilidad individual a la culpa compartida**

Los personajes del cine de la austeridad han sido utilizados como significantes sociales que encarnan diferentes actitudes y situaciones con respecto a la crisis. Sus historias de vida han sido puestas en escena a través de distintas estrategias de representación entre las que destaca, en la ficción, el empleo de narrativas corales. Estos retratos colectivos promueven una identificación interclasista entre los espectadores y los personajes que invita, por una parte, a la solidaridad con las víctimas y, por otra, a la reflexión sobre el reparto de responsabilidades sociales e individuales en los procesos que han dado origen a la Gran Recesión. El puente empático del que habla Germán Labrador Méndez (2012: 563) se

ha empleado, en principio, con el fin de restablecer parte de los vínculos sociales perdidos durante estos años, pero también ha servido para difundir, a veces de forma inconsciente o involuntaria, discursos que abogan por individualizar las responsabilidades y socializar la culpa. Priorizar la representación de las víctimas, de hecho, ha contribuido indirectamente a diluir la responsabilidad política y social de las élites, puesto que su participación activa y directa tanto en la gestación como en la gestión de la crisis rara vez se representa –o bien se hace a través de sus miembros ya descartados: los empresarios, banqueros y políticos corruptos caídos en desgracia–. Por estos motivos, algunas películas pueden llegar a culpabilizar a las víctimas –como únicas responsables de su situación– y a exonerar a las élites –como eslabones intermedios de un sistema que, aparentemente, nadie controla–. De ahí que el cine español de la austeridad, a diferencia de otras cinematografías, sea un cine de víctimas sin culpables o incluso un cine de víctimas culpables en el que la empatía puede servir para fines contrapuestos.

### **Filmografía**

(Películas analizadas)

*El reino*. España / Francia: 2018. Duración: 132 minutos. Dirección: Rodrigo Sorogoyen.

*Les distàncies*. España: 2018. Duración: 99 minutos. Dirección: Elena Trapé.

*Murieron por encima de sus posibilidades*. España: 2014. Duración: 98 minutos. Dirección: Isaki Lacuesta.

*Os fenómenos*. España: 2014. Duración: 99 minutos. Dirección: Alfonso Zarauza.

### **Bibliografía**

Albero, Enric (2018). “Elena Trapé. La luz tenía que reflejar un estado de ánimo”. En: *Caimán. Cuadernos de Cine*, 74, 45.

- Allbritton, Dean (2014). "Prime Risks: the Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 1-2, 101-115.
- Álvarez, Marta (2018). "De la reivindicación a la ira: espacios de crisis en el cine español contemporáneo". En: *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 18, 69, 81-102.
- Bauman, Zygmunt / Bordoní, Carlo (2016). *Estado de crisis*. Barcelona: Paidós.
- Bernal, Fernando (2018). "Rodrigo Sorogoyen. Nos interesa el ser humano que hay dentro de un corrupto". En: *Caimán. Cuadernos de Cine*, 74, 26-27.
- Castillo Prats, Sergi (2016). *Yonquis del dinero: las diez grandes historias de la corrupción valenciana*. Valls: Lectio Ediciones.
- Cué, Carlos E. (2014). "Rajoy: 'la crisis ya es historia'". En: *El País*, 11 de diciembre. Disponible en [https://elpais.com/politica/2014/12/11/actualidad/1418305803\\_331591.html](https://elpais.com/politica/2014/12/11/actualidad/1418305803_331591.html) [consultado el 5 de marzo de 2019].
- Doncel, Luis (2008). "La inmobiliaria Martinsa protagoniza la mayor suspensión de pagos de la historia". En: *El País*, 15 de julio. Disponible en [https://elpais.com/diario/2008/07/15/economia/1216072802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/07/15/economia/1216072802_850215.html) [consultado el 27 de febrero de 2019].
- Fernández, David. (2015). *Gürtel, la trama*. S.l.: Libros.com.
- Gil Calvo, Rafael (2009). *Crisis crónica. La construcción social de la Gran Recesión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harvey, David (2009). "¿Estamos realmente ante el fin del neoliberalismo? La crisis y la consolidación del poder de las clases dominantes". En: *Rebelión*, 23 de marzo. Disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=82697> [consultado el 23 de febrero de 2019].
- INJUVE, Observatorio de la Juventud en España (2014). *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis*. Madrid: INJUVE.
- Kinkle, Jeff / Toscano, Alberto (2011). "Filming the Crisis: A Survey". En: *Film Quarterly*, 65, 1, 39-51.
- Labrador Méndez, Germán (2012). "Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la

- crisis española (2007–2012)”. En: *Hispanic Review*, 80, 4, 557–581. DOI:10.1353/hir.2012.0041.
- Lazzarato, Maurizio (2012). *The Making of the Indebted Man*. Cambridge, MA: Semiotexte / MIT Press.
- Leone, Carlos (2016). *Crise e Crises em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Mecke, Jochen (2017). “La crisis está siendo un todo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y éticas de la estética”. En Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 199-229.
- Mejón, Ana / Romero Santos, Rubén (2017). “Perdiendo el Norte. Una brújula para la crisis”. En Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 123-137.
- Méndez, Ricardo / Abad, Luis D. / Echaves, Carlos (2015). *Atlas de la crisis. Impactos socioeconómicos y territorios vulnerables en España*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Monterde, José Enrique (2018). “Corrupciones y fraudes. *El reino*”. En: *Caimán. Cuadernos de Cine*, 75, 69.
- Peñas, José Luis (2016). *Uno de los suyos: confesiones del delator del caso Gürtel*. Barcelona: Ediciones Península.
- Stavrakakis, Yannis (2013). “La sociedad de la deuda. Grecia y el futuro de la posdemocracia”. En Badiou, Alain et al. *El síntoma griego. Posdemocracia, guerra monetaria y resistencia social en la Europa de hoy*. Madrid: Errata Naturae, 7-28.
- Streeck, Wolfgang (2014). *Buying Time: The Delayed Crisis of Democratic Capitalism*. London / New York: Verso.
- Vázquez Sola, Manuel (2007). “Martín compra el 67% de Fadesa y, el mismo día, ya vende el 7% de Martinsa”. En: *El País*, 13 de marzo. Disponible en [https://elpais.com/diario/2007/03/13/galicia/1173784704\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/03/13/galicia/1173784704_850215.html) [consultado el 27 de febrero de 2019]
- Villarmea Álvarez, Iván (2018). “Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)”. En: *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 18, 69, 13-36.

Zas Marcos, Mónica (2018). “Entrevista Rodrigo Sorogoyen. ‘Sería injusto y deshonesto decir que *El reino* trata solo de la corrupción del PP””. En: *eldiario.es*, 22 de septiembre. Disponible en [https://www.eldiario.es/cultura/cine/Rodrigo-Sorogoyen-reino-corrupcion-PP\\_o\\_817168493.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/Rodrigo-Sorogoyen-reino-corrupcion-PP_o_817168493.html) [consultado el 9 de marzo de 2019].

Zas Marcos, Mónica / Pinheiro, Marcos (2018). “De los regalos de Púnica al yate de Gürtel: la corrupción real escondida en *El reino*”. En: *eldiario.es*, 3 de octubre. Disponible en [https://www.eldiario.es/cultura/cine/regalos-Punica-Gurtel-corrupcionreino\\_o\\_821018248.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/regalos-Punica-Gurtel-corrupcionreino_o_821018248.html) [consultado el 9 de marzo de 2019].

**Sobre el autor:** Iván Villarnea Álvarez es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y trabaja actualmente como profesor auxiliar invitado para la Universidade de Coimbra. Ha publicado el libro *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (2015) y coeditado los volúmenes *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (2014) y *New Approaches to Cinematic Space* (2019). Su actual proyecto de investigación trata sobre el cine ibérico de la austeridad.