

## EL FUTURO DE LA JUVENTUD DE *EL FUTURO*, DE LUIS LÓPEZ CARRASCO

Pedro Cabello del Moral

The Graduate Center, City University of New York (CUNY)

Dos años y unos meses después de movimiento 15M, en agosto de 2013, se estrenaba la primera obra en solitario del director murciano Luis López Carrasco, *El futuro*. La película, a través del retrato de la juventud apolítica de la Transición, apelaba a la masa crítica de espectadores que se encontraba aún muy activa tras el movimiento de lxs indignadxs, y que había “imaginado” un panorama de nuevas formas de relación y nuevas formas de cultura tras la convivencia en las plazas de toda la geografía española. Para entender mejor la articulación de los diálogos entre la cultura y la ciudadanía crítica pos-15M este artículo parte de las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los aspectos que se transfieren de los debates en las plazas a la arena cultural y, en este caso, filmica?, y, sobre todo, ¿qué elementos pueden condicionar el éxito o el fracaso de los mensajes de determinados productos culturales que están en sintonía con las demandas de buena parte de la población?

Como apunta Raymond Williams en su obra seminal, *Culture and Society*, el concepto de cultura es una reacción a los cambios generales en las condiciones de vida y, al mismo tiempo, un mapa para entender estos cambios. La realidad contemporánea del Estado español es un terreno perfecto para entender la afirmación de Williams. La transcendencia cultural del 15M fue tal que la gran mayoría las obras culturales que vieron la luz en España a partir de la primavera de 2011 se convirtieron en vehículos de discursos críticos contra la crisis económica e institucional. La película de López Carrasco, aunque esté ambientada en los años ochenta, no se puede desligar de esta corriente contestataria. Su argumento, a nivel esquemático, sería el siguiente: en 1982, cuando el Partido Socialista acaba de ganar las elecciones, unos jóvenes se divierten despreocupadamente en una fiesta en un piso y luego desaparecen dejando la casa vacía. No obstante, el filme huye de todo simplismo argumental y experimenta con formas narrativas muy heterogéneas a través de las cuales se añade un potente comentario sobre las causas de la precaria situación contemporánea provocada por la crisis económica de 2008. Según el relato audiovisual, estas causas se enmarcan en el proceso de la Transición democrática, que, a la luz de las circunstancias, se muestra como un proyecto fallido. Este discurso se emparenta con el principal mensaje del 15M: el rechazo al sistema responsable de la crisis, desde la responsabilidad de no proponer apresuradamente una alternativa que acabe cayendo en la repetición de los mismos errores.

El mensaje antinstitucional que convierte *El futuro* en una película incómoda permite repensar la categoría de *Otro cine español*, una etiqueta que se ha usado para nombrar una serie de películas de ficción y documentales “marginales” contemporáneas a la respuesta cultural a la crisis. El análisis conjunto en este artículo de estas nuevas formas de política y cultura tiene como fin reformular ese “otro cine” como una suerte de discursos en línea con la nueva subjetividad política surgida en España tras el 15M, una subjetividad política que se articula como una respuesta tanto a la racionalidad neoliberal como a la Cultura de la Transición (CT), y que apunta hacia un continuismo histórico entre el franquismo y las instituciones actuales. Para anclar la crítica en conceptos más tangibles, a lo largo de este texto se presta especial atención a los conceptos de *juventud* y *futuro*, simbólica y

físicamente presentes en el largometraje de Luis López Carrasco.

### **La juventud sin futuro frente a la generación *no future***

La tarde del 15 de mayo de 2011, en la manifestación que daría origen al movimiento 15M, un nutrido grupo de jóvenes en su mayoría universitarios gritaba bien alto sus demandas por medio de lemas como “sin casa, sin curro y sin pensión: ¡sin miedo!” o “esta crisis no la pagamos porque no nos sentimos responsables”. Estas consignas transversales apelaban a la mayoría de la población del Estado español, afectada por los recortes económicos e indignada porque no se estaba identificando y persiguiendo a los culpables de la crisis. Ante el panorama de un futuro desesperanzador, la juventud gritaba bien fuerte que no tenía miedo. Estos jóvenes se habían articulado meses antes en torno a la plataforma Juventud Sin Futuro (JSF), poniendo en contacto a las distintas asambleas y organizaciones universitarias y saliendo a la calle por primera vez el 7 de abril en Madrid. JSF formaba parte de una generación que se manifestaba dispuesta a recuperar un futuro que les habían quitado y, gracias a este ímpetu, serían los primeros en transformar su indignación en acción y tomar las plazas para acampar hasta que se llegara a un acuerdo sobre lo que significaba la democracia<sup>1</sup>. Una vez que se establecieron las acampadas, los chicos y chicas de JSF se integraron en la organización y contribuyeron al discurso común del 15M con su potente mensaje. Una de las propuestas más transformadoras de esta juventud era asumir la precarización del trabajo y de la vida como un lugar desde el que construir alternativas. Así lo narra Íñigo Errejón, uno de los fundadores de Podemos, que alaba el hecho de que la precariedad se convierta en un instrumento de politización; por lo tanto, “una situación negativa que tiene responsables y puede ser transformada” (73). La identificación de la responsabilidad se torna clave. En este sentido, si hay unas élites políticas y económicas que privan de futuro a la juventud, hay una oposición que, desde planteamientos antineoliberales, se propone recuperarlo. La crisis económica condujo a un contexto en el que un mensaje tan radicalmente anticapitalista pudo granjearse las simpatías de la mayoría de la población española, cansada e indignada. La distancia entre la clase política y económica y la sociedad, sobre todo entre el segmento más joven, había crecido enormemente. Durante los más de treinta años de democracia a los jóvenes se les había hablado solo como votantes o como consumidores o, peor aún, se les había excluido del tablero de juego por su condición marginal de *yonquis* o por ser integrantes de una despolitizada generación *nini*<sup>2</sup>. Por eso la etiqueta precaria “construía y movilizaba una identidad política no integrada en el pacto de la salida regresiva a la crisis [...] podía impugnar, desde fuera, el escenario político de los recortes sociales y la precariedad” (Errejón 72).

La juventud precaria sin futuro y sin miedo del 15M protagonizó una protesta general contra el consenso en el que los pactos de Estado y la alternancia en el gobierno de los dos partidos mayoritarios garantizaban la estabilidad del sistema con el que no estaban de acuerdo. El rechazo era también contra un relato de país construido sobre el éxito, el “mirar *p’alante*” y el olvido del pasado. En términos concretos, la juventud de las plazas se rebeló abiertamente contra un discurso que les excluía. Este discurso es lo que Guillem Martínez ha definido como Cultura de la Transición (CT), o sea, el paradigma cultural hegemónico de las últimas tres décadas que siguió al pacto de las élites políticas tras la muerte de Franco.

La CT se explica como una cultura vertical, de cohesión y de consenso, pero, sobre todo, “aprobématica” en todas sus modalidades: social, política, formal y estética

(Martínez 16). La izquierda renunció durante la Transición al único material que poseían, la cultura, para aportar su “cuota” a la estabilidad del país. Según Guillem Martínez, debido al paradigma cultural oficial que ha operado desde entonces en el Estado español, “se carece de herramientas para emitir crítica ante un discurso político o un fenómeno social [...] el único ideal crítico posible en la CT es su aproximación o lejanía a la CT. Cerca es bueno; lejos no es cultura” (17)<sup>3</sup>.

*El futuro* se posiciona frente a ese paradigma cultural y, en consecuencia, retrotrae la narrativa al momento de cimentación de la CT. Se trata de octubre de 1982, cuando el Partido Socialista Obrero Español acaba de ganar las elecciones por mayoría absoluta. En la primera escena suena la voz de Felipe González en la radio anunciando sin paliativos que tras la victoria socialista se abre una etapa de “modernización y progreso” y que “es necesario el esfuerzo de cada español para la tarea de sacar el país adelante”. Tras la voz en off de González sobre fondo negro, el filme se abre a la representación de una fiesta donde la gente se ha tomado al pie de la letra eso de no mirar hacia atrás para sacar el país adelante. Parece evidente que los jóvenes protagonistas del relato, modernos de la movida, despreocupadamente drogados, practicantes del sexo libre, enamorados de la moda juvenil..., viven al margen de cualquier tipo de convocatoria de la historia para ser movilizados políticamente. La fiesta tiene resonancias *warholianas* mezclando arte, alucinógenos y música en un delirio posmoderno<sup>4</sup>. Los jóvenes hablan de drogas y de vivir al límite mientras son retratados por unos fotógrafos. El apartamento se convierte en la “Factory” madrileña llena personajes estrafalarios, vestidos con los más llamativos atuendos y peinados con elevadísimos cardados. La canción *Soy el vacío* de Los Iniciados, que suena a mitad de la narrativa, parece condensar la esencia de esta fiesta. Son otros tiempos, donde vivir el presente se impone por una cuestión estructural ante un panorama de incertidumbre social, ante unas cifras de paro desalentadoras y ante un horizonte político donde la voz de esa generación de jóvenes no va a ser escuchada. ¿Qué más queda que *ser* el vacío? Germán Labrador expresa en su monografía sobre la Transición, *Culpables por la literatura*, que “[l]a posición estructural de esta generación hace del ‘no future’ la modulación exacta con que expresar su falta de salidas y su desesperación por no poder hacer nada para crearlas” (555). Los habitantes de *El futuro* pertenecen a la generación transicional del *baby boom*, nacidos a partir de los sesenta, y encarnan, según Labrador, esa movida que tiene algo de vacío, algo que ha podido ser y no ha sido. Las ilusiones en suspenso durante los primeros momentos de la Transición se habían revitalizado después de que el PSOE ganase las elecciones. Sin embargo, la generación de jóvenes retratada en *El futuro* no tardaría en ver como “[l]a Movida es a la ruptura estética lo que el PSOE a la ruptura política, es decir, un simulacro” (Labrador 577).

En su análisis de la movida, Giulia Quaggio busca respuestas en las políticas culturales del PSOE; no tanto en el mecenazgo del alcalde madrileño Enrique Tierno Galván, sino sobre todo en el Ministerio de Cultura timoneado por Javier Solana. A su juicio, hay una lógica narrativa cultural que navega a través de indefiniciones varias, ligando el vacío político del movimiento con la apuesta política por “lo nuevo” del gobierno. “Modernización y progreso”, “Por el cambio”, “Hay que cambiar” serán algunos de los eslóganes de campaña.

La movida no solo constituyó un movimiento cultural de las clases medias y urbanas, grupos sociales, recordémoslo, a las cuales el PSOE se dirigía preferentemente, sino que además encarnaba a la perfección el anhelo por lo «nuevo» del PSOE, el prurito

socialista ante el dinamismo, el cosmopolitismo, la modernidad, la reapropiación ciudadana de las calles, la liberación de las costumbres y del cuerpo, en definitiva, la fruición y el goce de la acción por la acción, después de años y años de limitaciones y prohibiciones. Mediante una velada domesticación previa de estas culturas marginales y periféricas, el PSOE desarmaba la dimensión potencialmente conflictiva de la movida, mientras, en clave propagandística, edulcoraba una política que enfatizaba la diferencia y la integración social (Quaggio 325).

Desde estos planteamientos, la narración de *El futuro* puede ser vista como un simulacro de fiesta que no deja ver nada más que un vacío existencial. Por su estética, el largometraje imita a una película de archivo, ya que está filmada con cámaras de 16 mm y equipo de captación de sonido de los ochenta. Su estilo simula el *cine directo* o *cinéma vérité*, donde la cámara observacional se convierte en testigo distante, sin intervenir sobre el campo profilmico. El director Luis López Carrasco busca que lxs espectadorxs se encuentren con un falso *found footage* y se dejen llevar por ese encuentro. Jaimie Baron señala que las películas de archivo (o que simulan ser de archivo) generan un “*archive effect*”, que se basa en la apertura de una disparidad temporal combinada con una disparidad intencional (11). En este caso, la conexión entre dos temporalidades, el horizonte político después de la crisis de 2008 y los inicios de la movida de los ochenta, forma parte claramente de la intención del autor. El retrato generacional que pinta el falso metraje encontrado de *El futuro* habla a la generación que está viendo la película en 2013. Es una llamada a despertar del sueño de ese simulacro y a construir un discurso crítico frente a la narrativa celebratoria de la Transición. Es una llamada a enfrentarse a las consecuencias del vacío que se abría con la fiesta ochentera.

### **La cultura del 15M y la apertura de un nuevo horizonte**

El 15M, que tuvo lugar durante el segundo Ejecutivo del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, sirvió para politizar en gran medida a una cultura de izquierdas que no estaba de acuerdo con el *statu quo* que representaba el gobierno en este momento. En las plazas de las principales ciudades españolas se puso en práctica un tipo de cultura radicalmente opuesta a la CT, cimentada ladrillo a ladrillo por la alternancia de gobiernos socialistas y del Partido Popular. Se manifiesta como una nueva forma de cultura porque rompe con los consensos tradicionales, abrazando la diversidad y el disenso, y ejerciendo así el verdadero sentido de la *política*, como diría el filósofo Jacques Rancière (36-37), pues aquellos que no tenían parte en el relato postransicional toman la palabra en las asambleas, donde no hay portavoces ni representantes, ni tampoco un discurso preconfigurado. El 15M no habla en términos de izquierda-derecha, sino desde el eje afectados/políticos y banqueros. Esto descoloca mucho a los medios de comunicación tradicionales, que se encuentran con un movimiento “que practica el arte de esfumarse” porque no tiene líderes reconocibles ni propuestas concretas (Fernández-Savater 49). Su lógica esquiva se escapa al relato del marco de la España transicional-constitucionalista-democrática. Los medios dicen: ¿Por qué piden “democracia real ya”<sup>5</sup>? ¿Es que no la hay?

Las plazas mismas se vuelven ensayos de una nueva sociedad donde la atención al esfuerzo común es la pauta que rige los campamentos. Por un lado, los cuidados ocupan un eje central produciendo un discurso feminista-anticapitalista. Por otro, la cultura libre, autoproducida, carente de expertos y de opinadores, se imagina de mil maneras en pancartas de todos los colores, y también en *performances*, teatro o música al abrigo de las

lonas. Luis Moreno-Caballud ha definido este tipo de manifestaciones contra las élites y contra el autoritarismo cultural como “culturas de cualquiera”. Estas obras no solo se oponen a la rigidez del relato transicional, sino también a la racionalidad neoliberal que impone que cada unx sea empresarix de sí mismx, cuantificando el valor de la vida en términos económicos. “No somos mercancía en manos de políticos y banqueros”, se podía leer a este respecto en la pancarta de la cabecera de la protesta del 15 de mayo. Las culturas de cualquiera, por tanto, aparecen y reaparecen en el panorama social una vez que se ha empezado a cuestionar la eficacia neoliberal. Y esto pasa de manera clara y rotunda con el tipo de subjetividad salida del 15M. La cultura, desde esta posición, debería ser “parte del sostenimiento de la vida humana, y ser capaz de sostener cultura no jerárquica y no competitiva es ya una forma de sostener vidas con cierta autonomía –autonomía cultural– frente a la razón neoliberal” (Moreno-Caballud 30).

La difusión a través de Internet y las redes sociales le han permitido a esta nueva subjetividad política desplegarse con un aire fresco de cultura libre para evolucionar del activismo digital al movimiento digital-político<sup>6</sup>. La tecnología digital provee una infraestructura de redes única para que el movimiento se expanda y se replique de forma casi “rizomática”, como apunta Manuel Castells acudiendo al paradigma de Deleuze-Guattari. Castells se refiere a una suerte de “espacios de autonomía”, activados por redes y que se configuran como un híbrido entre el ciberespacio y el espacio urbano. Controlar la comunicación es esencial para esta “cultura de la autonomía” porque permite una relación con la sociedad en su conjunto fuera del control de los poseedores de los poderes de comunicación (Castells 11). Estos encuentros habilitarán un espacio autónomo desde donde reivindicar una voz distinta al relato oficial y desde donde se articularán otros movimientos que se apoyen en los cimientos del 15M, en especial las plataformas municipalistas como Ahora Madrid, Barcelona en Comú o Cádiz Sí se Puede. Esto pone de manifiesto, como apunta Moreno-Caballud, “el anhelo de otro tipo de institucionalidad” (400), un asalto a las instituciones tras la experimentación con otro tipo de temporalidad y otro tipo de lógica soltando “el cordón umbilical del liberalismo” y pensando con otras categorías (19). Una vez roto el techo de la CT desde esas culturas de cualquiera, se puede ampliar el marco de lo políticamente posible.

En el terreno audiovisual, esta nueva subjetividad política ha emergido de manera clara en documentales realizados desde las plazas indignadas o, a lo largo de los años siguientes, recogiendo lo que pasó en esos espacios. Entre los relatos más conocidos se hallan *15M: Excelente. Revulsivo. Importante* (Stéphane M. Grueso, 2013), *Historia monumental de la España contemporánea* (David Varela, 2013), *La matança del porc* (Isaki Lacuesta, 2012) o *15-M: Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012). Este último título captó magníficamente el carácter del movimiento de una forma absolutamente orgánica y antijerárquica, al estilo *cinéma vérité*, sin entrevistas ni opiniones de expertos. En estos documentales, al igual que en *El futuro*, hay una voluntad de ruptura formal que se presenta mano a mano con el deseo de transformación política. No es que esto sea una novedad en el panorama del cine español, pues siempre ha existido una corriente crítica desligada de lo institucional (con mucha fuerza en el tardofranquismo y la Transición), en la que han participado muchos directores y directoras. Una de las razones por las cuales esta línea experimental no ha sido más prolífica tiene que ver con el coto cultural que ha impuesto la CT.

La historia del cine español desde 1977 podría haber dado fe de la construcción de un espacio anti-CT si hubiera habido más directores como Joaquín Jordá, Iván Zulueta o

Cecilia Bartolomé, o si a estos se les hubiera dejado trabajar más libremente. Este terreno hipotético es el que se permite explorar el artículo del crítico cinematográfico Jordi Costa titulado “CT y cine: la inclemencia intangible”, que se imagina la figura delirantemente *underground* de Juan Luis Izquierdo (j.l.i.): un cineasta pre-15M a la contra de toda institución.

¿Podría haber existido ese director que firmaba “j.l.i.”? Y, sobre todo, ¿podría haberse mantenido haciendo películas en un contexto de políticas culturales tan desfavorable para lo que él contaba? Abrir este camino hipotético nos podría llevar a interrogarnos sobre si era posible hacer una película tan radical como *El futuro* en el año 1982. Quizás la respuesta sea sí, pero, desde luego, la versión de *El futuro* de 1982 habría pasado desapercibida y habría sido ignorada por la crítica por alejarse del canon marcado por la CT y el consenso transicional impulsado por las políticas culturales del PSOE.

En una entrevista realizada por Gonzalo de Pedro, Luis López Carrasco admite que *El futuro* se propone “producir el cine de archivo que nos falta, recuperar las imágenes que no hemos visto” (2013). La película del director murciano se inicia con una pantalla en negro; un espacio oscuro que contrasta con el colorido discurso del PSOE en ese momento, una carencia de imágenes que sirve para rechazar desde el presente (2013) todo el legado audiovisual sobre el relato exitoso de la Transición española. Tras el audio inicial, la película muestra fotos y objetos colgados en las paredes de una casa. Es una decoración que hoy llamaríamos *vintage*, pero que en 1982 era el estándar de cualquier casa de clase media, esas familias que eran a las que se dirigía principalmente la transición socialista. Estos segmentos filmicos son cuadros de arte pop y de cine *underground* al mismo tiempo, que condensan en una secuencia de montaje el viaje al pasado que subyace en cada casa. *El futuro* parece decir que esa decoración de hace más de treinta años está guardada en algún armario junto con el pasado franquista de España.

A lo largo de todo el largometraje se suceden una serie de efectos de distanciamiento *brechtianos*. No hay continuidad de imagen ni de sonido. El montaje es muy fragmentario y la música se entrecorta imitando los *jump-cuts* entre los planos. Es una forma de retratar a saltos los rostros de unos jóvenes cuyo discurso ha sido negado. Vemos sus caras, pero no necesariamente oímos sus palabras. Luis López Carrasco y su equipo decidieron grabar el sonido de forma independiente de la imagen. El *casting* lo forman en parte amigos del director y en parte actores que improvisaron su papel y que no dejaban de actuar ni siquiera durante los descansos del rodaje, en los cuales el equipo de sonido seguía *espiando* sus conversaciones. Todos estos planteamientos se condensan en un rechazo al guion estandarizado como una limitación que impone el cine comercial. Este rechazo tiene un sentido de manifiesto político que está muy presente en los planteamientos de vanguardia, sobre todo en el cine de Dziga Vertov, que se posicionaba como un remedio a los males del cine burgués y sus atributos basados en el guion-cuento de hadas, el actor-impostor, los costosos decorados-juguetes y el director-figura sacerdotal (Vertov 71). *El futuro* transita por la misma línea de planteamiento revolucionario. La pluralidad de personajes y el carácter libérrimo de su actuación ceden el protagonismo a la fiesta, una fiesta burguesa decadente retratada desde un estilo formal antiburgués.

El rechazo al guion y a los personajes deja al desnudo el carácter denunciatorio de la fiesta como símbolo. A este respecto, Luis López Carrasco comenta en una entrevista: “[M]e pareció apropiado que el retrato robot de principios de los ochenta fuera una fiesta, que además era una alegoría de cómo hemos vivido en España en las últimas tres décadas” (Iglesias 30). Gracias a esta alegoría, pasado y presente se dan la mano porque son

mutuamente incluyentes. La fiesta que durará tres décadas da lugar al presente, y desde el presente en crisis se habilita la revisión del discurso sobre pasado.

### El otro cine

Para gran parte de la crítica especializada, *El futuro* y toda la obra anterior del colectivo Los Hijos, del que es miembro Luis López Carrasco junto a Natalia Marín Sancho y Javier Fernández Vázquez, son ejemplos del *Otro Cine Español*. Esta categoría ha sido utilizada ampliamente por los críticos de *Caimán: Cuadernos de Cine*, con Carlos F. Heredero y Carlos Losilla a la cabeza, para hablar de una cierta fórmula cinematográfica de aparición reciente que se situaba en los márgenes de lo comercial. La revista dedicó un número especial en septiembre de 2013<sup>7</sup> a este tipo de cine y un año después sacó un cuadernillo adicional volviendo a poner en valor la etiqueta *Otro Cine Español*<sup>8</sup>. En los artículos de *Caimán* parece haber una intención de priorizar los valores estéticos y las condiciones de producción frente al potencial político de estos nuevos discursos fílmicos. La crítica sobre el *Otro Cine Español* se construye básicamente desde tres ejes. En primer lugar, se valora su condición de abridor de caminos. En el número de 2013, Carlos F. Heredero lo define como un impulso colectivo “poliédrico, imaginativo y excéntrico, de vocación exploradora y con voluntad de inscribirse en una cierta comunidad de esfuerzos individuales interconectados entre sí” (2013: 5). Heredero se muestra más entusiasta en su editorial de 2014, comentando que este cine minoritario había salido de los márgenes para llegar a los grandes festivales: “[P]uede que haya nacido, efectivamente, en el subsuelo, en los márgenes o en la periferia de la industria, pero hemos llegado a un punto en el que esas creaciones encuentran ya su propio, merecido sitio en escaparates nada marginales” (2014: 5). En segundo lugar, el *Otro Cine* también se celebra como motor de cambio. A este respecto destaca otro comentario de Heredero: “[E]s aquí donde crece la verdadera semilla del futuro de nuestro cine y no en dudosas operaciones miméticas o meramente parasitarias de Hollywood (...) son estas frágiles, arriesgadas, humildes y libérrimas películas las que realmente hay que acoger, ayudar a producir, difundir y proteger como se merecen” (2014: 5). Por último, el *Otro Cine Español* se entiende como autorreferencial. Así lo recogen opiniones como la de Carlos Losilla, quien propone que estas películas enseñan “a sobrevivir a su audiencia invitando a ver y a vernos, es decir, a utilizar el cine como arma de conocimiento” (2014: 22). Es esa fascinación cinematográfica, ese cine dentro del cine, uno de los rasgos que más le llama la atención al crítico de *Caimán*.

Al querer crear una especie de género cinematográfico a partir de la búsqueda de características comunes entre los filmes, los críticos especializados acaban cayendo en valoraciones intracinematográficas, y no hacen suficiente alusión al diálogo entre el *Otro Cine* y la sociedad de su época. Por ejemplo, la otredad fílmica no se relaciona directamente con la crítica al sistema que genera constantemente sus *otros* para perpetuarse. No se habla de los *otros* protagonistas de esas narrativas minoritarias, sino más bien de la forma *otra* de filmarlos. Tampoco se establece una conexión entre la escasez de los medios de producción y la precariedad que ha generado la crisis en las familias. Esto último no está en sintonía con la idea que avanzan Heredero y Losilla, entre otros comentaristas culturales, al insistir en que el *Otro Cine Español* se mueve hacia adelante y su objetivo es dejar los márgenes y triunfar en los grandes festivales. Desde luego, la etiqueta precaria no parece adecuada en el contexto al que se refiere este tipo de crítica. Para el director de *Caimán*, hay que seguir mirando *p’alante* sin reconciliarse con el pasado, “[p]orque la crisis amenaza con llevarse todo por delante, porque hay que apostar –sin prejuicios– por ese

cine español verdaderamente valioso que empieza a dejarse oír, porque todo parece parado y casi muerto, sí, pero *eppur si muove...*” (Herederó 2013: 5). Con esta frase pareciera decirse que este cine va a traer la recuperación económica.

Podríamos aplicar la etiqueta *Otro Cine Español* de otra manera. Podría referirse al alcance político de un cine en consonancia con lo que se había desarrollado en las plazas de las principales ciudades y las asambleas de los barrios durante el 15M. O sea, un cine de afectados y afectadas contra banqueros y políticos. También, un cine que no olvidara el pasado y sirviera de testimonio de cómo las políticas franquistas y transicionales no habían hecho más que hinchar una burbuja inmobiliaria que al estallar se llevó todo “el modelo español” por delante (López y Rodríguez). El comentario sobre este cine no sería acerca de cómo avanza hacia adelante, sino sobre cómo hace bandera –como lo hacían colectivos como Juventud Sin Futuro– de su precariedad y su diferencia para ocupar un espacio contrahegemónico.

De hecho, ese “*eppur si muove*” al que se refiere Herederó parece estar en contradicción con el cine del colectivo Los Hijos, que continuamente dirige su mirada hacia el pasado para digerir un presente lleno de desinflado conformismo. En general, los críticos cinematográficos pasan de puntillas por este aspecto de la obra de Los Hijos y se centran en un análisis de la estética marginal y de la profusión de citas cinematográficas en la narrativa, manifestaciones de una cinefilia más que deseable.

Por ejemplo, Elena Oroz, en el prestigioso blog de documentales *Blogs and Docs*, no escatima palabras de loa para el colectivo en tanto que pisan el terreno del cine de vanguardia. En ese ámbito, Los Hijos pueden ser cinéfilos irreverentes, iconoclastas o jugadores de la imagen hasta la subversión, que es más estética que política. De esta manera, Oroz no se sale de los cánones de la CT, que cataloga lo estéticamente radical como aceptable mientras que estratégicamente se abstiene de evaluar la dimensión política de las obras.

Es cierto que Los Hijos no dan muchas pistas de la dimensión política de su praxis en los textos escritos que producen ni en la información aparecida en su web. Esta postura se traslada en cierto modo a su cine, un medio que en sus manos se vuelve absolutamente abierto a posibilidades y que se aleja de todas las convenciones. La principal reivindicación del colectivo cinematográfico es hacer un cine incómodo y, por lo tanto, anticonvencional y antinstitucional, y desde ese lugar abrir ventanas hacia determinadas temáticas que no se tratan normalmente. Los Hijos transitan así caminos anteriormente abiertos por otros autores radicales de vanguardia como Jean-Luc Godard o Chris Marker.

En *Los materiales* (2009), primer largometraje del colectivo, hay una explícita renuncia a la narración que gusta a los buscadores de originalidades, pero que incomoda a muchos espectadores y críticos. Básicamente la narración vuelve una y otra vez sobre la idea de mirar para otro lado ante la realidad de España y su pasado. La cámara comienza observando el pantano de Riaño en León y todo el bosque alrededor. Riaño, proyectado durante el franquismo y ejecutado en los años ochenta, es uno de esos embalses para los que fue necesario anegar varios pueblos y desplazar a sus gentes. “Creo que voy a quedarme aquí a filmar esto...”, dicen los subtítulos que sirven de comentario durante el documental mientras la cámara retrata el pantano. Por un lado, la atracción y, por el otro, la imposibilidad de moverse hacia otro lugar. Los directores manifiestan continuamente su deseo de contar una historia, de recoger el folklore y las costumbres locales, de hablar con los lugareños..., pero ese deseo es frustrado una y otra vez a lo largo del documental. Quizás la imposibilidad de contar la historia del pasado hundida en el pantano es el único



relato posible en la España de 2009. La secuencia más sintomática en este sentido es cuando uno de los lugareños comienza a contarles a los directores una historia sobre los maquis. Su gesto es girar la cámara hacia otro lado, abandonar al viejo mientras habla y seguir por otro camino. Esto supone hacer lo mismo que hace la España democrática al no querer enfrentarse con la memoria del pasado. El gesto de girar la cámara fue malinterpretado por muchos espectadores como una especie de desidia de los directores, y no como una denuncia del tratamiento que dan las instituciones al pasado, que impide que cualquier relato que no esté de acuerdo con los cánones transicionales tenga cabida en el universo cultural español.

A pesar de la evidente intencionalidad de abordar problemas de memoria histórica – con el gesto subrayado de mirar para otro lado–, la única referencia que Elena Oroz hace al anclaje político de la película en su crítica es la siguiente: “[E]l motivo del viaje (aquí explorar una zona marcada por la traumática construcción de un embalse) pasa a un segundo plano y parece desvanecerse, pese a que se incluyan potentes alusiones al abandono rural y a la Guerra Civil”. De estas palabras se destila que lo interesante de la película es el hecho de no hablar sobre el embalse, y no el motivo que explica ese gesto. A este respecto, Luis López Carrasco explica que no está de acuerdo con la forma en que se han construido los relatos filmicos sobre la Guerra Civil:

La generación progresista, la generación que se hace con el poder en la década de los ochenta, pergeña relatos maniqueos, superficiales y revanchistas de la contienda. Películas de bando perdedor, cegadas por el sentimiento de víctima, que intentan narrar desde el otro lado pero que recaen en la inanidad artística, la pereza narrativa y el escaso interés por los hechos. El respeto y el prestigio que habían ganado los y las intelectuales en el exilio, la dignidad conquistada por los antifranquistas en cuarenta años de dictadura, se malgasta en todos esos filmes que son iguales, que repiten los mismos motivos y que además son películas mediocres. Todos esos textos innecesarios han inoculado a la ciudadanía un desinterés absoluto por todo lo que huele a “Guerra Civil” (y quizá todo lo que huele a Historia de España). Eso es una irresponsabilidad desastrosa. Hemos perdido esa guerra una vez más. Esas películas no han servido para reparar a nadie (De Pedro 1).

La voluntad de reparación histórica que exudan las películas del colectivo se pone de manifiesto nuevamente en *Árboles* (2013), donde la historia se desplaza a Guinea Ecuatorial para plantear conversaciones en el presente con ordenanzas promulgadas durante la época de la colonia española. La cinta va mucho más allá de este diálogo, pues se propone, como dice Miguel Martí Freixas, “un ensayo político sobre la forma de construcción de nuestras sociedades, la organización de nuestras urbes y pueblos en relación a las divisiones sociales, esencialmente, una dominante y otra sometida” (1). La historia colonial continúa a modo de espejo en la segunda parte de la película, donde se muestran imágenes del *boom* inmobiliario español solapadas con la conversación de una familia afectada por la hipoteca.

*Árboles* dialoga temáticamente con la cinta en solitario de López Carrasco. Ambas fueron realizadas el mismo año y en los dos filmes se yuxtapone un pasado mal resuelto con un presente de burbuja inmobiliaria deshinchada. El final de *El futuro* está concebido como una secuencia de imágenes que conectan el relato con problemáticas centrales del presente. Acaba con imágenes del exterior de edificios. Algunos de ellos proceden de las

expansiones urbanísticas de los sesenta y setenta; otros, de los ochenta, la época que refleja el filme, y otros ya mucho más recientes pertenecen al *boom* de los noventa y primeros 2000. Colgados de los últimos bloques de viviendas, más modernos, hay carteles de inmobiliarias anunciando la venta de los pisos. Es la imagen de la burbuja inmobiliaria. Una imagen que se tornará negativa durante la crisis, pero que simbolizaba el progreso y la modernización de la España que quería salir del atraso.

La idea de un país de éxito que construía vivienda a un ritmo mayor que Francia, Alemania e Italia juntas era una imagen fabricada que se ratificó con el consenso transicional, pero que venía de antes. Se trata del modelo macroeconómico español, construido sobre las patas del ladrillo y del turismo, y del que hablan los sociólogos Emmanuel Rodríguez e Isidro López en su estimulante artículo “El modelo español”<sup>9</sup>. El ensayo singulariza el caso de España para ahondar en todas las posibles causas y consecuencias de la elección de un particular modelo de negocio: el inmobiliario. Esta opción lleva asociada toda una lógica de actuación que afecta a políticos, empresarios, trabajadores, propietarios, bancos y cajas de ahorros, turistas y economías familiares. Todo el mundo se beneficia de estar *en el ajo*, pero todo el mundo sufrirá las consecuencias a posteriori. Con su visión totalizadora, el artículo propone que la crisis, la burbuja inmobiliaria, la inmigración, las relaciones con Europa, la privatización de sectores estratégicos o el *boom* económico durante la presidencia de José María Aznar se pueden explicar mediante la fórmula de “el modelo español”.

Este modelo se empezó a instaurar en el periodo desarrollista del franquismo, que se sustentaba en las patas del turismo de masas y la inversión en vivienda. El ministro de Vivienda franquista en 1957, José Luis Arrese, veía en ese esquema un bálsamo para la conflictividad social: “Queremos un país de propietarios, no de proletarios” (citado en López y Rodríguez 6). Esa misma frase de Arrese ha sido muy contestada por los activistas de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) debido a sus consecuencias en el presente. Ada Colau y Adrià Almany lo denuncian como un “mecanismo de control social” que convertía “a los espíritus insubordinados en individuos disciplinados de orden y moral” para evitar conflictos entre unos trabajadores arrendatarios y un Estado propietario de viviendas (34).

Isidro López y Emmanuel Rodríguez afirman que el caso español puede ser visto como una especie de laboratorio internacional donde se muestra que las prácticas económicas fallaron y los políticos y las empresas fueron cómplices con la situación. Según estos autores, Felipe González no encontró ninguna alternativa socialista a este modelo y lo siguió perpetuando. Después, la frenética carrera europeística del gobierno de Aznar profundizó aún más en ese tipo de políticas macroeconómicas. Isidro López, un par de años más tarde de publicar el ensayo seminal, volvía a la carga para relacionar modelo español y CT: “La razón económica de la CT es la cultura de la burbuja, según la cual todas las fuerzas políticas y sindicatos estuvieron ‘muy de acuerdo’ en apoyar todas las líneas de política económica que potenciaban el mercado inmobiliario y la construcción de viviendas [...] la burbuja inmobiliaria produjo un consenso ‘semiautomático’ [...] el rendimiento del ciclo económico es tan alto que genera su propio consenso” (87).

Este análisis cobra mayor relevancia en un contexto de ciudadanía empoderada, una posición que el 15M y movimientos posteriores como la PAH contribuyeron a crear. Desde el paradigma político-cultural de las “culturas de cualquiera” se puede construir una narrativa contrahegemónica y antineoliberal. Como dice Amador Fernández-Savater, el 15M apuntó al mayor de los tabúes de la CT al exigir una *democracia real ya*, diciendo

que el pueblo es quien debe de mandar, y no los políticos ni los banqueros (39-40). Se abre, por lo tanto, un periodo donde es posible una “narrativa del pueblo” en contraposición a una narrativa cómplice con los poderes fácticos. Para ello, como señala también Guillermo Zapata, hay que construir más allá de los límites del consenso y consolidarse como una corriente que se esfuma, un movimiento difuminado y escapista, que no sigue ninguna pauta según lo que establece el discurso CT. Zapata habla precisamente de darle una vuelta a la idea de “otro”:

La lógica que opera en la CT desde su origen es una lógica que determina fronteras y asigna el papel de ‘el otro’. Las posiciones fijas, las filas prietas. Podríamos llamar a esa política, política del enemigo. Un enemigo que me da sentido, que me define y que me permite afirmar una serie de lugares comunes [...] el 15-M jugaba a un juego completamente distinto: una lógica de apertura e inclusión que se colocaba en el centro de la propuesta (147).

Según este planteamiento, el *Otro Cine Español* está colocado en ese lugar por su oposición a la CT. Esa otredad de lo que no encaja ha sido habitada con películas de todo tipo que dan voz a mensajes poco, o nada, escuchados y a formas muy novedosas. En el sentido que da a la cultura Raymond Williams, muchos de los planteamientos del *Otro Cine Español* podrían servir como un mapa para interpretar aquello que se desencadenó con el 15M.

### **El devenir de la juventud de *El futuro***

Volvamos a la fiesta de 1982 retratada en *El futuro*. Unos jóvenes en la cocina, tras haber tomado varias rondas de chupitos, se divierten bebiendo leche directamente de los pezones de una mujer. Ella va recorriendo uno por uno los invitados a esa parte privada de la fiesta dando de mamar despreocupadamente. Una línea muy borrosa separa lo sexual del juego infantil<sup>10</sup>. La narrativa fílmica parece proponer que la juventud es lo que está en medio, pero se encuentra atrapada por un entramado social que no la deja independizarse y asumir las responsabilidades de la vida adulta. Esta reflexión concuerda con la descripción que hace Germán Labrador de la generación que vivió el cambio de la dictadura a la democracia para luego quedar excluida de la construcción del país. “No se articularon canales de comunicación entre los partidos políticos y esta juventud; no se asumió su punto de vista, ni siquiera se tomó en consideración la posibilidad de que era *democráticamente* necesario incorporar a los jóvenes a la vida pública. Eran mayores de edad, pero se les trató como si no lo fuesen” (498).

Tras el tropo literario y cinematográfico de la mayoría de edad no reconocida hay una reivindicación explícita por parte de la juventud excluida de las instituciones. Precisamente, el colectivo Juventud Sin Futuro se hacía eco en 2011 de esta cuestión. Santiago Alba Rico lo expresa en el libro colectivo que publicó el movimiento, donde dice que la sociedad había “menospreciado el deseo de los jóvenes de ser adultos contra todo un entramado social, político y cultural que quiere retenerlos en la infancia” privándolos de casa propia y de trabajo, “dos cosas que los niños no necesitan y que, aún más, no deben tener” (10).

López Carrasco es apenas unos años mayor que lxs jóvenes de JSF, pero por las circunstancias de precariedad económica y falta de oportunidades pertenece a la misma generación poscrisis. A pesar de haber tenido un cierto éxito como cineasta, sobre todo en

circuitos experimentales con su película colectiva *Los materiales*, parece que el futuro prometido se le ha retrasado una y otra vez. El nombre de Los Hijos, el colectivo al que pertenece, se torna pues en una metáfora de la imposibilidad de la mayoría de edad. Este es uno de los motivos por el cual López Carrasco sintió la necesidad de filmar *El futuro*. Señala el director murciano: “[l]a absoluta incapacidad para planificar mi vida y mi futuro me llevó mirar hacia el pasado, hacia 1982, cuando existía una plena confianza en que las cosas iban a ir a mejor. Otra cosa que me interesaba es que yo he vivido unos valores y unos códigos que se inauguraron ese año. La clase media los adoptó con una tremenda rapidez” (Iglesias 30).

Como dice el cineasta, lo de que las cosas fueran mejor era una sensación transmitida mediante unos valores. Una sensación alimentada, o que quizás el Estado dejaba crecer en un sentido de control biopolítico. Santiago Alba Rico apunta que, en el contexto de la Transición, el sistema capitalista había sustituido las cuestiones materiales (casa y trabajo) por caramelos. Es fácil hacer una analogía entre los caramelos y las drogas, máxime teniendo en cuenta los problemas de la juventud ochentera con la heroína. En la fiesta de *El futuro* se habla de drogas (y mucho) y se ven también escenas de chicos y chicas consumiendo, escenas llenas de rostros perdidos a los que les sangra la nariz. Luis López Carrasco, sin embargo, no quiere retratar una juventud yonqui; no es un retrato como el de las películas de quinquis de Eloy de la Iglesia, Carlos Saura o Antonio de la Loma. Sus personajes no son de clase baja, sino que vienen de las clases medias a las que la heroína también llegó, pero donde fue consumida desde un lugar distinto: el del pasotismo lúdico, no el del escape y la lucha por la vida. Germán Labrador propone que las etiquetas *pasota*, en su modalidad clase media, o quinqui, en su modalidad clase baja, reducen a un problema de orden público los desafíos posibles de todas esas formas de rebeldía y disidencia contracultural. Labrador utiliza la palabra *pasotariado* para referirse a una “clase juvenil” ochentera obligada a ser pasota y abocada al *devenir yonqui*: “[D]ejar de ser ciudadanos – o devenir *ciudadanos monstruosos*– era la única manera coherente que encontraron para seguir siendo ciudadanos” (525).

¿Dónde queda pues esa parte juvenil de la Transición? ¿Dónde queda la fuerza de los jóvenes que se llevó la droga? Es quizás esa pregunta abierta la que lanzan Luis López Carrasco y su equipo cuando deciden que el filme *borre* los rostros de los habitantes de la fiesta. Unos grandes círculos simulando un rollo de película defectuoso se van tragando uno a uno a todos los personajes. El sonido hace tiempo que ya suena distorsionado. Si antes era difícil seguir las conversaciones por parte de los espectadores, ahora se vuelve totalmente imposible. El final de *Arrebato*, de Iván Zulueta, planea potentemente sobre estas escenas en su doble acepción de destrucción por las drogas y destrucción mediante la película cinematográfica. La última secuencia del largometraje, una vez desaparecidos los habitantes de la fiesta, está formada por la imagen de ladrillo y cemento del pelotazo urbanístico. Por lo tanto, la desaparición de la juventud está enmarcada entre dos imágenes oficiales: el discurso del PSOE una vez que ganó las elecciones y el resultado material de las políticas urbanísticas. ¿Es la desaparición de la juventud una consecuencia biopolítica necesaria en la Transición? Al respecto de esto advierte Germán Labrador: “[C]onviene recordar que la transición no tenía por qué haber terminado con la destrucción de buena parte de su juventud. Al mismo tiempo insistimos en la importancia política de que sí lo ha hecho” (543). En la película *El futuro* no se apunta directamente a una relación causal entre la desaparición de los participantes de la fiesta y la especulación urbanística. La yuxtaposición de imágenes permite un mensaje más abierto que deja esta conclusión en

manos de lxs espectadorxs.

El filme de Luis López Carrasco presenta otra digresión de la fiesta hacia la mitad del metraje. Si en el final de la película se veían las consecuencias de la implantación de “el modelo español”, en este caso se ve cómo el sistema operaba en la subjetivación de las familias durante el franquismo y los primeros años de la Transición. Se introduce una secuencia de fotos de familia (se ve que los personajes pertenecen a la misma familia, pues algunos rostros se repiten una y otra vez) que parecen separarse por grupos de hombres, mujeres y niños<sup>11</sup>. Responden a una concepción franquista de la familia como encarnación de las distintas secciones del Movimiento: sección juvenil, sección femenina, etcétera. Una foto recoge un recuerdo de las vacaciones de dos parejas que posan orgullosas frente a un enorme yugo y flechas con el peñón de Gibraltar al fondo. Otra de las fotografías muestra a un niño con el brazo en alto haciendo el saludo fascista junto a otros al borde de una piscina. ¿Viven los niños de Franco felices en ese álbum familiar o esa postura es una cuestión folclórica más que política? En la interpretación de Isidro Rodríguez y Enmanuel López, ninguna pata de “el modelo español” está ausente de la política; todo está enlazado, también el ámbito familiar en tanto y cuanto ha sido cooptado por esa ilusión franquista de hacer a todos propietarios en lugar de proletarios.

El material de archivo de esta secuencia provoca, como señala Jaimie Baron, una disparidad temporal y una disparidad intencional, pero al tratarse de imágenes no destinadas al público, el “*archive effect*” se hace más complejo. Según Baron, ante la contemplación de imágenes de la vida privada en el espacio público se da una transgresión ética, como si se tratara de la invasión de una propiedad privada (92). En realidad, esa sensación se transmite desde el inicio del metraje, gracias a la simulación del *found footage* de una fiesta y el establecimiento de un código de mirada testimonial. En la secuencia de fotografías familiares, la cuestión de la ética sobresale mucho más, pues hay un encuentro distinto, esta vez con imágenes que se sabe que son reales. En este momento se hace evidente una doble transgresión ética, la que se había producido hasta el momento al poder tener acceso privilegiado a la fiesta privada, y una mucho más fuerte, con la aparición de “lo real” ante lxs espectadorxs en forma de fotografías. Esta trasgresión abre el terreno a un nuevo encuentro donde los valores éticos se reformulan. Para el teórico del documental Michael Renov, existe una función que comparten el cine documental y la vanguardia cinematográfica. Se trata precisamente de la función ética, que implica un compromiso político donde se pone en valor a los sujetos que están delante de la cámara. “The ethical function is here linked to the expressive, the aesthetic value of the depiction rooted in an ethos of responsibility, an enactment of intersubjectivity” (351). El cine de vanguardia, al posar su mirada sobre la realidad, activa ese compromiso ético desde el *ethos* de la responsabilidad política. Es por eso que la vanguardia es un vehículo idóneo para articular contrahistorias, que, como en el caso del material de archivo de *El futuro*, establezcan un vínculo narrativo entre el presente y el pasado para generar una mejor comprensión de la realidad contemporánea. Esta idea la recoge también Baron, que propone que los “[h]ome mode documents serve and help constitute new forms of history, offering the basis for counterhistories and microhistories” (107).

La banda sonora de la secuencia de fotografías de archivo la pone Aviador Dro con su canción *Nuclear sí*. Se trata de una letra que no tiene desperdicio y que añade un sentido más irónico al comentario sobre la imagen:

Nuclear sí

Por supuesto  
Nuclear sí  
¡Como no!

Yo quiero bañarme en mares de radio  
Con nubes de estroncio cobalto y plutonio  
Yo quiero tener envolturas de plomo  
Y niños deformes montando en sus motos  
Desiertas ruinas con bellas piscinas  
Mujeres reseca con voz de vampiras  
Mutantes hambrientos buscando en las calles  
Cadáveres frescos que calmen su hambre (...)

La letra, que aparecerá escrita posteriormente en los títulos de crédito de la película, parece estar hablando la iconografía nuclear franquista que va desde Manuel Fraga bañándose en la playa de Palomares hasta las “desiertas ruinas con bellas piscinas” que se vuelven una referencia a la clase media despolitizada que sentará las bases de la Transición. Ralf Junkerjürgen ve en el uso de esta canción “una amarga alegoría de la crisis” (147). Frases como “serpientes monstruosas devorando casas” se pueden proyectar, según Junkerjürgen, “casi literalmente en una España devastada por el *boom* inmobiliario”, donde la radiación nuclear es una “metáfora del pasado y una mirada pesimista hacia el futuro” (147). Teniendo en cuenta el contexto político en el que está hecha la película y las declaraciones de su director, el mensaje no sería tanto una mirada pesimista hacia el futuro, sino una llamada a la acción.

Luis López Carrasco les dedica la película a sus padres en los títulos de crédito. En este sentido, la secuencia fotográfica es quizás el mejor tributo que se puede hacer a las generaciones anteriores: enfrentarlas con un pasado que explica demasiadas cosas del presente. El cineasta quiere así despertar a la generación que se echó a dormir: “[A]penas se hablaba de los ochenta, nadie hablaba de los ochenta. Y me parecía necesario hablar de 1982, hablar del momento en que una gran parte de la sociedad española se echa a dormir” (De Pedro 1).

Gonzalo de Pedro en *Blogs and Docs* escribe sobre la película dando también espacio al análisis del contexto sociopolítico en el que se ha hecho. Dice el crítico: “‘El futuro’ podría leerse como la primera película post-Cultura de la transición, un raro espécimen claramente político en un cine español más acostumbrado a formar parte del *establishment* que a cuestionar el orden político en el que se inscribe” (De Pedro 1). El artículo prosigue con una entrevista al director en la que López Carrasco aborda la cuestión de ser o no político. Dice que considerarse apolítico es “la mejor manera de señalarse ideológicamente, demostrar a las claras que se está instalado en una connivencia acrítica con los dictados del poder hegemónico, llámesele financiero o institucional” (De Pedro 1). El director de *El futuro* parece explicar con este comentario la necesidad de incluir las dos digresiones de la fiesta en su película: la de la secuencia de fotografías familiares y la de las imágenes de bloques de viviendas, con las que critica de manera indirecta los dictados del poder hegemónico.

Muy pocos comentarios o reseñas hacen referencia a una escena fundamental en el largometraje en la que el guionista, crítico y actor Luis E. Parés (amigo de López Carrasco) interpreta a un comunista que habla con otro invitado a la fiesta sobre la lucha obrera, sobre

ETA y sobre los abusos policiales en las manifestaciones. López Carrasco se refiere a esta conversación, consensuada con su coguionista Parés, como “el único momento del filme decididamente no anacrónico” (De Pedro 2). El monólogo que el actor recita ante un interlocutor básicamente expectante está basado en las declaraciones de un obrero en el documental *Atado y bien atado*, de Cecilia y José Juan Bartolomé. Esta es una referencia intertextual que se vuelve un potente anclaje en el clima político transicional. Por un lado, da cuenta de algo que no preocupa a la muchedumbre que acude a la fiesta y, por otro, apunta a una realidad que el gobierno socialista de Felipe González no quería atender. Toda la escena sucede debajo de una mesa. Una sucesión de planos fijos frontales retrata a la pareja formada por el comunista y el *pasota*, que parecen ajenos a todo lo que pasa del tablero de la mesa para arriba. Es un espacio, de alguna manera, ajeno a la fiesta, en el que habitan estos personajes que no vuelven a salir después en ningún otro plano del largometraje. Son incluidos en el filme y a la vez excluidos de la fiesta transicional, representando una analogía con el cine de Cecilia y José Juan Bartolomé, al que le sucedió lo mismo.

En esta escena el “*archive effect*” opera mediante el sonido. Aunque lxs espectadorxs no reconozcan explícitamente el diálogo como un trozo de archivo, sí que se dan cuenta de que este rompe con el tono hedonista de la fiesta y habilita la aparición de contrahistorias. La escena termina en forma de disolución. El diálogo se hace inaudible en un momento dado y es tapado completamente por la música. Esto es consecuente con el estilo de todo el largometraje. La propuesta cinematográfica de López Carrasco es que la fiesta se disuelva y desaparezca por medio de recursos filmicos. Primero se simula que la película se atasca en el proyector y la imagen permanece parada en la pantalla unos segundos. A partir de ahí comienza una inquietante deconstrucción de la estética que imperaba hasta ese momento; primero, con la distorsión del sonido; luego, con los cortes de plano cada vez más frecuentes; después, con tomas que se repiten, y, finalmente, con acelerados y ralentizados que descomponen la diégesis del tiempo. En esa descomposición total hay una profusión de elementos extradiéticos pero intrafilmmicos, como virados, destellos, manchas en el negativo, etcétera. Da la sensación de que se volvieron a recorrer los espacios y los rostros de la fiesta, pero esta vez añadiendo una segunda capa de “pintura filmica” para profundizar en el comentario político. ¿Qué es lo que ha pasado para que los personajes sean tragados por la película? En respuesta a esto Diego Herranz analiza en detalle el momento anterior a la aparición de los agujeros filmicos. Se trata de una escena en la que dos mujeres bailan juntas, primero descoordinadas y luego, poco a poco, se van acompañando. La tesis de Herranz es la siguiente:

[L]o que ha ocurrido ahí es que dos cuerpos han entrado en una relación rítmica, donde, por medio del ensayo y el error buscaban maneras nuevas de estar juntos en el espacio y en el tiempo. Una bella manera de pensar lo que podía haber sido la Transición. Pero ese baile es interrumpido violentamente, y la película entera con él (1).

Mientras los personajes son *hechos desaparecer* por la película cinematográfica antes de que puedan bailar al unísono, suena la canción *Héroes*, de Parálisis Permanente (versión del tema *Heroes* de David Bowie): “Podemos ser héroes, un día nada más”, dice la letra. ¿Dónde está el futuro de esos héroes encerrados en ese eterno día del presente? ¿Hay o no hay futuro?

### **A modo de final**

En una especie de asimilación estructural de la película *El futuro*, donde las canciones ayudan a comprender las imágenes, se podría terminar este artículo recurriendo también al mensaje de las canciones. Así, buscando respuestas en varias letras de la época, llegaríamos quizás a un contraste entre dos formas de ver la relación entre futuro y presente. Radio Futura en 1980, en un frívolo y festivo tono, relataba en la canción *Enamorado de la moda juvenil*: “Yo vi, sí vi / a la gente joven andar / Oh, sí, yo vi / con tal aire de seguridad / Que yo, sí yo/ en un momento comprendí / que el futuro ya está aquí”. Como dice Héctor Fouce en su libro precisamente titulado *El futuro ya está aquí*, “[l]as referencias culturales de la Movida presuponen un país sin historia, sin nada que aprender del pasado” (174). O sea, el futuro implica mirar hacia adelante, y de ahí ese deseo de “ver” al futuro recorriendo “ya” por las calles madrileñas. En un tono muy distinto, una década más tarde, cuando la fiesta ochentera ya había tocado a su fin, la droga había hecho estragos y cualquier promesa de futuro, anduviera o no por las calles, se había hundido en el más profundo mar de desencanto, La Polla Records sacaba el disco *Hoy es el futuro* (1993). El tema principal, del mismo nombre, dice: “Alargando el pasado / encogiendo el presente / repartiendo futuros inevitables”. Un marcado pesimismo se nota en la indigesta canción de La Polla Records que alude al devenir de la clase obrera y a la juventud desencantada del *no future*.

En el relato de la Transición y en el posterior, la juventud ha estado perdida rumiando esos futuros inevitables que no son como los pintan. Muchas veces la juventud ha querido despertar y ha despertado. Pero quizás cuando despertó un 15 de mayo de 2011 la sensación era diferente. Se rechazaba “sin miedo” la totalidad del modelo y la totalidad de las instituciones. En un clima de marasmo creado por el bálsamo de una burbuja inmobiliaria que hacía a todo el mundo mirar hacia adelante era difícil que las aguas se movieran; sin embargo, cuando la burbuja se pinchó, la juventud precaria hizo moverse al *pasotariado* para imaginarse fuera de los límites de lo posible. El 15M rechazó las adscripciones identitarias, consciente de que “una identidad ya no hace preguntas, sino que ocupa un lugar en el tablero (o aspira a ello). Se convierte en un factor previsible en los cálculos políticos y las relaciones de fuerzas. Se vuelve gobernable, se vuelve CT” (Fernández-Savater 51). Pero esto no es del todo cierto; el 15M no rechazó todas las identidades. No decidió hacer borrón y cuenta nueva, sino todo lo contrario. Le sacó los colores al relato triunfalista de España y su democracia de consenso. Creció desde la indignación hasta la ilusión para “sumar con” todas las historias que se habían dejado fuera. Revisitó los lugares de consenso para problematizarlos. Además, y puede que esto sea lo más importante, convenció a la gente de que las relaciones humanas eran políticas.

Quizás la crisis y la reacción política y social contra las medidas neoliberales hayan dejado una herida permanente que hace que ya nada sea igual. La crisis se volvió un monotema, para bien y para mal. Hay un cine de la crisis, que tiene a la crisis como centro temático o que, por lo menos, está hecho desde la enunciación de una nueva subjetividad política. Los Hijos son parte de ese cine, y quizás todo el llamado *Otro Cine Español* lo es. Quizás todo el cine se volvió político tras el 15M, o quizás siempre lo fue y no tenía más que ser observado desde otros planteamientos.



## NOTAS

- <sup>1</sup> El primer tuit de la cuenta #acampadasol decía: “Acabamos de acampar en la Puerta del Sol, no nos vamos hasta que lleguemos a un acuerdo”.
- <sup>2</sup> La palabra *nini* se usó como apelativo para lxs jóvenes que ni estudiaban ni trabajaban.
- <sup>3</sup> Martínez ha sido atacado por escribir de un modo incendiario y con pocos matices, pero hay que tener en cuenta que su tono deconstructivista es fruto de su certeza de que tras el 15M se abre un nuevo paradigma que permite revisar el relato anterior para construir un nuevo futuro con mayores cuotas de inclusión.
- <sup>4</sup> La escena cultural madrileña se vio sacudida, de hecho, por la visita de Andy Warhol a Madrid en 1983, pero la influencia de Warhol se notaba desde mucho antes.
- <sup>5</sup> Democracia Real Ya es la principal plataforma que lanzó el movimiento 15M convocando la manifestación del 15 de mayo de 2011 a partir de un manifiesto colectivo que se centraba en un mensaje transversal al margen de las siglas de los partidos políticos.
- <sup>6</sup> Guillermo Zapata define el nuevo modelo cultural pos-CT como “plural, *copyleft* y proliferante” enfrentado al modelo CT monopolista y *copyright* (145).
- <sup>7</sup> El número, titulado directamente *Otro Cine Español* y con un fotograma de *La herida* en la portada, ponía en valor una nómina de más de 50 nuevos realizadores surgidos tras la crisis y los emparentaba con algunos que ya se encontraban haciendo cine desde antes, como Albert Serra, Isaki Lacuesta, Javier Rebollo, Andrés Duque o Jaime Rosales. Incluía críticas de películas y entrevistas a directores, entre los que se encontraba Luis López Carrasco hablando de su película *El futuro*.
- <sup>8</sup> En abril de 2014 se publicó una separata de la revista con el título *Un impulso colectivo: Cine español para los nuevos tiempos*. En el cuadernillo especial se recogen opiniones de críticos y de directores de este tipo de cine sobre la validez de la etiqueta y la adscripción de su cine a la misma. El título, *Un impulso colectivo*, hace referencia al ciclo que el festival barcelonés D’A dedicaba a estas películas ese mismo año. Entre las películas seleccionadas se podían ver *El futuro* y también *Árboles* (Los Hijos, 2013).
- <sup>9</sup> Este texto de 2011 es fruto de una serie de reflexiones que el grupo de investigación Observatorio Metropolitano de Madrid realizó durante el año anterior. Supone uno de los primeros análisis históricos profundos de las consecuencias de la “crisis del ladrillo”.
- <sup>10</sup> Según cuenta el director, esta secuencia fue improvisada, pero no cabe duda de que la performance de los actores, encarnando a esa generación perdida en el presente, apunta claramente una contradicción entre la vida adulta y la vida infantil.
- <sup>11</sup> Ralf Junkerjürgen cuenta que son fotos pertenecientes a una familia adinerada que una de las actrices del rodaje encontró en una maleta de madera en la Plaza Mayor de Madrid. Había otras fotos con personalidades de la época y generales franquistas que no fueron seleccionadas para el montaje final, pues el director prefirió “que la familia fuera lo más generalizable posible” (144).

**OBRAS CITADAS**

- Alba Rico, Santiago. “Prólogo: Jóvenes sublevados contra la juventud”. *Juventud sin Futuro*. Icaria/Asaco, 2011. 7-12.
- Alemany, Adrià; Colau, Ada. *Vidas hipotecadas: de la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda*. Cuadrilátero de libros, 2013.
- Baron, Jaimie. *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, 2013.
- Castells, Manuel. *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial, 2012.
- Costa, Jordi. “CT y cine: la inclemencia intangible. Una primera aproximación a la obra crítica y cinematográfica de j.l.i.” *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 125-140.
- De Pedro, Gonzalo. “El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, El futuro”. *Blogs and Docs*. 1 de Octubre (2013). <http://www.blogsandocs.com/?p=5736>.
- Errejón, Íñigo. “Algo habrán hecho bien. Una juventud «sin futuro» pero con estilo”. *Juventud sin Futuro*. Icaria/Asaco, 2011. 67-78.
- Fernández-Savater, Amador. “Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M)”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 37-51.
- Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Velecio, 2006.
- Herederó, Carlos F. “Eppur si muove”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Nº. 19 (70), septiembre (2013) 5.
- Herederó, Carlos F. “El placer de acompañar”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Especial nº 4, abril (2014) 5.
- Herranz, Diego. “El futuro. Teoría materialista de la acción política”. *Détour. Revista de Cine* 5 (2013). <http://detour.es/tiempo/diego-herranz-luis-lopez-carrasco-el-futuro.htm#c3>.
- Iglesias, Eulalia. “Entrevista a Luis López Carrasco” *Caimán: Cuadernos de Cine*. Nº. 19 (70), septiembre (2013) 30.
- Junkerjürgen, Ralf. “Anacronismos para politizar a los ciudadanos: El futuro (2013) de Luis López Carrasco”. *Discursos de la crisis: Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Iberoamericana / Vervuert, 2017. 139-154.
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal, 2017.
- López, Isidro; Rodríguez, Emmanuel. “El modelo español”. *New Left Review*, Nº 69, Mayo-Junio (2011) 5-27.
- López, Isidro. “Consensoeconomics: la ideología económica en la CT”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 77-88
- Losilla, Carlos. “Hacia un cine en movimiento”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Especial nº 4, abril (2014) 20-22.
- Martí Freixas, Miquel. “Agujas en el pajar. Árboles del colectivo Los Hijos. VidæExtra de Ramiro Ledo”. *Blogs and Docs*, 31 de mayo (2013). <http://www.blogsandocs.com/?p=5343>.
- Martínez, Guillem. “El concepto CT”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012. 13-24.
- Moreno-Caballud, Luis. *Culturas de cualquiera: estudios sobre democratización cultural*

- en la crisis del neoliberalismo español*. Acuarela Libros, 2017.
- Oroz, Elena. “A modo de introducción y repaso. Piezas de Los Hijos”. *Blogs & Docs* (2010). <http://www.blogsandocs.com/?p=554>.
- Quaggio, Giulia. *La cultura en transición*. Alianza Editorial, 2014.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Publishing, 2015.
- Renov, Michael. “Art, documentary as art”. *The Documentary Film Book*. Palmgrave Macmillan, 2013. 345-54.
- Vertov, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984.
- Williams, Raymond. *Culture and society, 1780-1950*. Columbia University Press, 1983.
- Zapata, Guillermo. “La CT como marco: un caso de éxito no CT: el 15-M. O de cómo puede suceder un éxito no previsto en una cultura, como la CT, que controla los accesos al éxito y al fracaso”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 141-150.

Received October 16, 2018

Accepted April 19, 2019