

COMUNICACIÓN

MARÍA JOSÉ HELLÍN GARCÍA
HELENA TALAYA MANSO (EDS.)

EL CINE DE LA CRISIS

RESPUESTAS CINEMATOGRAFICAS
A LA CRISIS ECONOMICA
ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI



EDITORIAL UOC



18h

Director de la colección Manuales (Comunicación): Lluís Pastor

Diseño de la colección: Editorial UOC

Diseño de la cubierta: Natàlia Serrano

Primera edición en lengua castellana: enero 2018

© María José Hellín García, Helena Talaya Manso (eds.), del texto
© los autores, del texto

© Editorial UOC (Oberta UOC Publishing, SL) de esta edición, 2018

Rambla del Poblenou, 156

08018 Barcelona

<http://www.editorialuoc.com>

Realización editorial: Sònia Poch

Impresión: Prodigitalk

ISBN: 978-84-9180-053-8

Depósito legal: B 30248-2017

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño general y de la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación, de fotocopia o por otros métodos, sin la autorización previa por escrito de los titulares del *copyright*.

Editoras

María José Hellín García

Profesora asociada en The Citadel, The Military College of South Carolina. Se doctoró en Estudios Hispánicos por la Universidad de Minnesota. Su investigación se enfoca en el análisis de la metáfora a través de diferentes tipos de discursos (político, filmico, literario, etc.). Entre sus publicaciones, destacan: *Gula y lujuria: El tratamiento de la metáfora en modelos de mujer* (2017), *Víctimas y verdugos: La representación filmica del terrorismo etarra* (2014), *Politics at Play: Game Metaphors in Spanish Political Discourse* (2014), *Legitimization and Delegitimization Strategies on Terrorism: A Corpus Based Analysis of Building Metaphors* (2013), *Anti-Terrorist Struggle is a Journey: The Source-Path-Goal Schema and Journey Metaphors in Spanish Political Discourse* (2012), *Diagnosing Terrorism in Spain: Medical Metaphors in Presidential Discourse* (2010), y *Fight Metaphors in Spain's Presidential Speeches*: J. L. Rodríguez Zapatero (2009).

Helena Talaya Manso

Doctorada en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston y licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Su área de investigación se centra en los estudios culturales, de la transición española a la democracia. Entre sus últimas publicaciones, se encuentran la coordinación de varios volúmenes: *Agentes del cambio: Perspectivas cinematográficas de España y América Latina en el siglo XXI* (Pliegos, 2014) y el monográfico *Almudena Grandes: Memoria, compromiso y resistencia* (Valparaíso, 2017). También está interesada en las narrativas en las que la imagen ocupa un papel predominante y es miembro de Revlat (Red de Estudios Visuales Latinoamericanos). Actualmente imparte cursos de lengua y cultura españolas en Tufts University (Medford, Massachusetts).

Autores

Esther Alarcón Arana

Doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Pensilvania. Es profesora asistente en Salve Regina University. Es especialista en las culturas y literaturas transatlánticas con especial enfoque en temas sobre identidad, desplazamientos y culturas participativas, como en su artículo «Exilio e identidad: superación de las poéticas clásica y cristiana en *Altazor* de Vicente Huidobro». Alarcón está investigando sobre el impacto de las culturas participativas en las identidades del sujeto español poscrisis.

Índice

Introducción	13
María José Hellín García y Helena Talaya Manso	
Capítulo I. Ni perdidos ni callados: la cultura participativa como reapropiación de la agencia en <i>En tierra extraña...</i>	21
Esther Alarcón Arana	
Bibliografía.....	35
Capítulo II. La España oculta: una mirada honesta a las penurias actuales de España en <i>Ayer no termina nunca (2013)</i> y <i>Techo y comida (2015)</i>	37
Amparo Alpañés	
Bibliografía.....	51
Capítulo III. No nos vamos, nos echan: representación fílmica de la nueva emigración	53
Ana Corbalán	
Bibliografía.....	67
Capítulo IV. Crisis y tercera edad, una mirada a nuestro futuro: <i>Solas</i> y <i>Carmina y amén</i>	71
Sara Fernández Medina	
Bibliografía.....	85

Capítulo V. La parodia nacional en <i>El mundo es nuestro</i> (2012) de Alfonso Sánchez: ¿la comedia ácida como forma de representar la crisis financiera en España?....	87
Jorge González del Pozo	
Bibliografía.....	103
Capítulo VI. La realidad ni se crea ni se destruye sino que se transforma: frustración, resistencia y cambio. El caso de <i>Carmina o revienta y Carmina y amén</i>.....	105
Luis Guadaño	
Bibliografía.....	120
Capítulo VII. El desplome metafórico de la crisis: deshumanización, desahucios y supervivencia en <i>Techo y comida y Cerca de tu casa</i>	121
María José Hellín García	
Bibliografía	139
Capítulo VIII. Azafatos al borde de la catarsis: <i>Los amantes pasajeros</i> de Pedro Almodóvar	141
Belén Hernández Marzal	
Bibliografía.....	155
Capítulo IX. <i>Biutiful</i>: la órbita trágico-redentora de la belleza	159
Mar Inestrillas	
Bibliografía.....	175

Capítulo X. Crisis económica y burbuja inmobiliaria	
en <i>Cinco metros cuadrados</i> y <i>Casas vacías, las nuevas ruinas</i>	179
Pedro Koo	
Bibliografía.....	194
Capítulo XI. Historia de una crisis anunciada: <i>Los lunes al sol</i> y <i>El desconocido</i>, o cómo predecir el futuro y no morir en el intento	197
Jorge Muñoz Ogáyar	
Bibliografía.....	210
Capítulo XII. <i>Ngutu</i>, lo que realmente la gente no quiere es tener que mirarte a la cara	213
J. M. Persánch	
Bibliografía.....	227
Capítulo XIII. Precariedad simbólica y crisis en <i>Vidas pequeñas</i>	229
Juan Senís Fernández	
Bibliografía.....	241
Capítulo XIV. Inconformismo y resistencia: <i>El olivo</i> (2016) de Iciar Bollaín	245
Fátima Serra de Renobales	
Bibliografía.....	260
Capítulo XV. Proyectos de nunca acabar: retratos de la juventud española en el cine de la austeridad	263
Iván Villarmera Álvarez	
Bibliografía.....	281

Capítulo XV

Proyectos de nunca acabar: retratos de la juventud española en el cine de la austeridad

Iván Villarrea Álvarez

Vivimos en un momento histórico en el que, para bien y para mal, ya no existe ningún itinerario individual o colectivo predeterminado que pueda desarrollarse con éxito a largo plazo. Cualquier opción personal o laboral parece ahora, *a priori*, posible, siempre que se disponga de los medios y de la tenacidad necesaria para llevarla a cabo. Los discursos neoliberales que celebran las soluciones individuales, identificadas con la iniciativa particular o empresarial, se han convertido en la narrativa hegemónica de la posmodernidad, e invitan, a través de sus relatos de éxito y superación personal, a despreocuparse, y a veces incluso a desconfiar de cualquier proceso colectivo que requiera medidas legales o gubernamentales. Este tipo de discursos ha resultado ser especialmente útil y efectivo en épocas de crisis socioeconómica —de la crisis energética de 1973 a la crisis financiera de 2008— para imponer gradualmente un nuevo paradigma laboral caracterizado por la flexibilidad —«el trabajo regido por contratos breves, renovables o directamente sin contratos», según Zygmunt Bauman (2002, pág. 157)— y la precariedad —una forma de vida inestable condicionada por la inseguridad en la recepción de ingresos y ganancias, que hoy afecta a una gran variedad de grupos sociales, según Alice Bardan (2013, pág. 71). Este paradigma ha frustrado las expectativas laborales de las personas nacidas a partir de los años setenta, identificadas por Pierre Bourdieu como miembros de la «generación precaria»

(1999, págs. 120-128).¹ La gran recesión² ha agudizado la situación socioeconómica de estos jóvenes, que a principios del siglo XXI ya mostraban una clara tendencia a retrasar sus procesos de emancipación y formación de pareja y familia debido a las restricciones derivadas de unos sistemas de provisión residencial que, en el caso español, priman la compra de vivienda frente al alquiler (Echaves; Echaves, 2013).

El cine español ha reflejado este bloqueo antes incluso del inicio de la recesión en títulos como *Vete de mí* (Víctor García León, 2006), en el que el actor Juan Diego Botto interpretaba a un joven treintañero que se instalaba en la casa de su padre tras haber sido expulsado de la casa de su madre. Este personaje era una caricatura de los jóvenes *ninis*, aquellos que ni estudian ni trabajan, en principio por falta de interés o vocación. Su actitud era cínica y manipuladora: no mostraba ningún reparo en mentir a su padre con respecto a sus inexistentes planes de futuro, mientras rechazaba sistemáticamente cualquier trabajo potencial por considerarlo poco apropiado para su perfil. Este tipo de personajes, sin embargo, desaparecerá unos años después en el cine de la austeridad, aquel que retrata o refleja los efectos y consecuencias de la gran recesión a nivel temático, formal o alegórico. Los jóvenes que aparecen en estas películas están, por el contrario, desesperados ante la falta de dinero, trabajo y espacio propio, como el personaje interpretado por Natalia de Molina en *Techo*

1. La «generación precaria» incluye a todas aquellas personas que desarrollan sus actividades económicas y profesionales en un contexto histórico marcado por la inseguridad laboral y, en consecuencia, por la inestabilidad vital, a diferencia de generaciones precedentes.

2. El término gran recesión identifica la crisis económica provocada por el estallido de la burbuja crediticia e inmobiliaria. Su cronología, en el sur de Europa, se asocia primero con los efectos de la crisis financiera (2007-2009) y después con los de las políticas de austeridad (2010-2014).

y comida (Juan Miguel del Castillo, 2015); se sienten atrapados en la casa de sus padres, como los protagonistas de *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014); o bien afrontan con angustia su regreso a ella, como en *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera, 2015) o *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016). La emigración se perfila como su principal alternativa —*Hermosa Juventud, 10.000 Km* (Carlos Marques-Marcet, 2014), *En tierra extraña* (Icíar Bollaín, 2014), *Ingen ke på isen* (*No Cow on the Ice*, Eloy Domínguez Serén, 2015), *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)—, mientras que los que se quedan atrás son representados como personajes desorientados —*Terrados* (Demian Sabini, 2011), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012), *Año cero* (Mario Jara, 2014)— o deprimidos —*Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014), *Más allá de la noche* (Rafael Hernández de Dios, 2014)—, con tendencia a encerrarse en sí mismos y en sus propias quimeras —*Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012), *Ilusión* (Daniel Castro, 2013), *Berserker* (Pablo Hernando, 2015).

El protagonista de *Vete de mí* era un personaje-súcubo, un producto del efecto riqueza consecuencia de las burbujas financiera e inmobiliaria anteriores a la recesión. Sin grandes ambiciones ni proyectos definidos, su única preocupación era encontrar la forma de mantener un estilo de vida hedonista sin tener que trabajar. Años después, una vez que las circunstancias socioeconómicas se han transformado por la crisis, la recesión y las políticas de austeridad, sus compañeros de generación y sus hermanos menores tienen más responsabilidades —como los personajes de *Cinco metros cuadrados*, *Hermosa juventud*, *Techo y comida* o *Cerca de tu casa*— y más ambiciones —como los protagonistas de *Mapa*, *Mi loco Erasmus*, *Ilusión*, *10.000 Km*, *Berserker* o *Perdiendo el norte*. Algunos están en proceso de redefinir sus prioridades vitales —como los treintañeros de *Terrados*, *Mapa*, *Año cero* o *Requisitos*

para ser una persona normal— y muchos siguen siendo profundamente inmaduros —como los personajes masculinos de *Mi loco Erasmus*, *Ilusión*, *Las altas presiones* o *Más allá de la noche*. Ahora bien, aquellos sujetos que quieren vivir al margen de limitaciones laborales y obligaciones familiares necesitan ahora algún tipo de motivación, o al menos una excusa, para llenar el vacío derivado del desempleo y de la soledad, así como para justificar, ante la sociedad y ante ellos mismos, su rechazo a los itinerarios personales y profesionales más comunes. La solución, en varios casos, es embarcarse en algún tipo de proyecto creativo que requiera de todo su tiempo y energía, que desborde a estos personajes hasta convertirse en su razón de ser y que les sirva de escudo o coartada ante cualquier otro compromiso personal o laboral.

Las películas que mejor representan esta dinámica son *Mapa*, *Mi loco Erasmus*, *Ilusión*, *10.000 Km* y *Berserker*, cinco obras digitales de bajo presupuesto que integran el impacto de la recesión en su propio proceso creativo. De todas ellas, *Mapa* es el único trabajo de no ficción, mientras que *Mi loco Erasmus* e *Ilusión* se mueven en el terreno ambiguo de la autoficción, y finalmente, *10.000 Km* y *Berserker* son ya ficciones puras. El tono dominante en estos títulos es la comedia autoparódica, ya que solo *10.000 Km* utiliza un registro un poco más dramático. Sus protagonistas consiguen completar sus respectivos proyectos en tres casos —el cineasta Elías León Siminiani, en *Mapa*, y los personajes del escritor Hugo Vartán, en *Berserker*, y la fotógrafa Alexandra G. Brown, en *10.000 Km*— frente a otros dos —los dobles ficcionales de Dídac Alcaraz, en *Mi loco Erasmus*, y Daniel Castro, en *Ilusión*— que fracasan en su empeño. Todos, con la única excepción de Álex en *10.000 Km*, se mueven entre el desempleo —Siminiani, en *Mapa*— y la precariedad —Alcaraz, en *Mi loco Erasmus*; Castro, en *Ilusión*; y Hugo, en *Berserker*. Tres personajes sufrirán

además una crisis de pareja —Siminiani, en *Mapa*; Castro, en *Ilusión*; y Álex, en *10.000 Km* — y de uno sabremos que mantiene muy malas relaciones con su familia —Castro, en *Ilusión*. Por último, la brecha de género resulta evidente en estos títulos —cuatro protagonistas masculinos frente a una única femenina—, puesto que el cine de la austeridad todavía mantiene la tendencia a infra-representar muchos conflictos desde el punto de vista femenino, como las crisis personales, profesionales y sentimentales de las treintañeras con ambiciones creativas.

Mapa, *Mi loco Erasmus* y, en parte, *Ilusión* adoptan una estructura de *mise-en-abyme* para presentarse como obras abiertas, en proceso, a semejanza de los proyectos de nunca acabar: sus tramas consisten en una sucesión de episodios erráticos, que dan lugar a otros episodios, que van poco a poco conformando una película alternativa a la inicialmente propuesta —un diario de viaje a la India, en *Mapa*; un documental sobre la experiencia Erasmus, en *Mi loco Erasmus*; y un musical sobre los Pactos de la Moncloa, en *Ilusión*. Estos trabajos recuperan la estética del fracaso propia del documental norteamericano posmoderno, para el que «las nuevas obras», según Paul Arthur, «son parásitos, fragmentos o residuos textuales de otras obras que, por una razón u otra, resulta imposible realizar» (1993, pág. 127). Esta filiación no es casual, puesto que la estética del fracaso permite exteriorizar la crisis de los personajes mediante la crisis del propio dispositivo cinematográfico, a través de la inclusión de materiales que en otro tipo de propuestas serían descartados: imágenes de baja definición, encuadres inestables, secuencias entrecortadas o acontecimientos que nunca llegan a producirse; materiales de desecho que en *Mi loco Erasmus* funcionan incluso como marcas de autenticidad.

Otra característica común a casi todas estas películas es el empleo de estrategias multipantalla, en las que la fusión en un

mismo encuadre de la pantalla de cine y del ordenador permite identificar a los personajes como sujetos digitales empobrecidos (Barreiro, 2017), explorar las contradicciones intrínsecas a la compresión espacio-temporal posmoderna (Harvey, 1989, págs. 260-307), llamar la atención sobre la ubicuidad de determinadas empresas —como Google o Facebook— y anclar estos relatos en el presente de la web 2.0, transformando estas interfaces en nuevas herramientas narrativas. Así, León Siminiani establece en *Mapa* un diálogo entre las imágenes del pasado, que filma congeladas en la pantalla de su ordenador, y el discurso que establece sobre ellas *a posteriori*, otorgándoles diferentes significados según avanza su diario; Carlo Padial introduce a los personajes de *Mi loco Erasmus* a través de capturas de pantalla de sus perfiles de Facebook y recurre a Google Images para ilustrar algunos tópicos de la experiencia Erasmus; Pablo Hernando muestra el avance del proyecto de Hugo en *Berserker* a través de programas como Google Calendar, Google Maps o del procesador de textos en el que escribe su novela; y Carlos Marques-Marcet, por último, concibe *10.000 Km* como una compilación de todo tipo de imágenes producidas por programas informáticos, sobre todo por aquellos que permiten la comunicación a distancia: imágenes de videollamadas, de mensajes de *e-mail* y de móviles, de perfiles de Facebook y de vídeos de YouTube, que a veces pueden aparecer combinadas con imágenes de otros programas. *10.000 Km* es así la película que lleva más lejos este tipo de estrategias, puesto que las utiliza para marcar el desarrollo de la trama.

Mapa comienza precisamente con las imágenes del anterior cortometraje de su director —*Límites: 1ª Persona* (Elías León Siminiani, 2009)— reencuadradas en la pantalla de un ordenador. Acto seguido, el cineasta se presenta a través del comentario, estableciendo un pacto autobiográfico con el espectador:

él será el autor, narrador y personaje principal de la película. Su situación personal y profesional, en ese momento, no es buena: acaba de terminar una relación sentimental y de perder su trabajo como realizador televisivo. No obstante, su lectura del vacío es positiva —el vacío como libertad, como posibilidad de volver a empezar—, de modo que decide emprender un viaje de cuatro meses a la India y un diario filmado para documentar esa experiencia. Un mes después, mientras viaja de Varanasi a Calcuta, reconocerá que una de las motivaciones del viaje —y, por tanto, de la película— es encontrar una nueva compañera sentimental. *Mapa* surge así de una crisis personal que retroalimentará todo el proyecto: su crisis se convertirá en el tema del diario, y este, a su vez, le ayudará a superarla. Por este motivo, *Mapa* no trata ni del viaje ni de la búsqueda de compañera, sino del proceso de creación de sentido para la película y para la vida del cineasta.

Siminiani interviene continuamente desde el comentario ofreciendo todo tipo de significados para sus imágenes: por ejemplo, la descripción de un determinado plano —«un hombrecillo corre sobre el cauce seco del Ganges contra una tormenta premonzónica»— puede dar lugar, unos planos después, a su interpretación explícita —«en realidad, soy yo el que nada, el que corre contra la tormenta como el hombrecillo, al intentar darle la espalda a la muerte, al querer ignorar mi angustia». Estos comentarios invitan al espectador a desarrollar sus propias interpretaciones —si el cineasta es el hombrecillo, la tormenta puede ser la recesión— e incluyen también la autocrítica severa que el cineasta realiza de las imágenes a través de la voz del *otro* —«la parte de mí que me confronta desde que aterricé en India», explica, «el que interrumpe la película para opinar». Este *otro* funciona como un interlocutor que le ayuda a reconducir su discurso. De este modo, cuando

la recesión y las protestas del 15M³ irrumpen en el metraje, el *otro* denuncia la arbitrariedad y el oportunismo de esta inclusión. Su comentario resulta especialmente complejo, puesto que parodia de forma explícita la euforia y la exaltación que acompañaron al movimiento 15M, y de forma implícita los discursos posteriores que abogaban por un retorno al orden, ya que su rechazo de la conexión entre problemas sociales y personales ha llevado a los individuos —en este caso, al cineasta— hacia el aislamiento y la parálisis.

«¿Y ahora qué?», se pregunta Siminiani, «ahora que el Otro y yo hemos descartado la India, el amor, la crisis y cualquier otra vía posible para esta película [...] ¿ahora qué?». Encerrado en su casa, el cineasta graba un mandala mientras espera alguna señal que le indique el camino a seguir, porque su diario, a esas alturas, parece haberse metido en un callejón sin salida. Este tipo de secuencias, sin embargo, suponen el clímax dramático de la historia, puesto que capturan el vacío y la desorientación del cineasta, el estado emocional de muchos jóvenes parados y desparejados durante la recesión. Frente a ese estancamiento, el desenlace constatará de forma brutal, a través de un accidente de tráfico imprevisto, que la vida continúa al margen de las narrativas con las que explicamos o justificamos nuestra existencia. Siminiani comprenderá entonces que estos relatos, como la búsqueda del ser amado, resultan engañosos cuando nos obsesionamos con encontrar algún tipo de clausura en ellos. Por este motivo, su diario termina como empezó, con él emprendiendo un nuevo viaje hacia la India; si bien entre un viaje y otro habrá consegui-

3. El 15M fue un movimiento social antiausteridad de alcance estatal que surgió en la primavera de 2011. Su nombre hace referencia a la fecha de una manifestación multitudinaria tras la que se formó una gran acampada en la Puerta del Sol de Madrid.

do completar su proyecto —esta película— y recuperarse de dos rupturas amorosas. *Mapa*, por lo tanto, admite una lectura optimista, puesto que el cineasta, como persona, se ha transformado durante el proceso.

Mi loco Erasmus, por el contrario, ofrece una lectura mucho más pesimista de estos proyectos. Su primera escena, en la que Dídac Alcaraz muestra a la cámara varios dibujos, culmina con una frase profética: «Esto es el Erasmus, ¿lo ves? —Alcaraz enseña entonces el dibujo de una figura sin cabeza—, es gente que se pierde». A partir de este prólogo, *Mi loco Erasmus* establece un paralelismo entre los jóvenes que «se pierden» por llevar una vida hedonista durante su año en el extranjero frente a aquellos que lo hacen por el motivo contrario, por quedarse encerrados en su casa, en una fase de estancamiento vital asociada a la falta de recursos u objetivos, o bien, como en este caso, a la falta de recursos y al exceso de objetivos. La creatividad de Alcaraz, en este sentido, no parece tener límites ni control: «Una idea conduce a otra idea, [...] y cuando todavía no has terminado de desarrollar una nueva idea [...] surge otra, o varias [...]». Esta dinámica le lleva a acumular todo tipo de materiales sin sentido ni destino, fragmentos de lo que podría ser una película que, para su desgracia, no sabe cómo montar.

La mayor parte del metraje de *Mi loco Erasmus* consiste en escenas en las que Alcaraz habla de forma compulsiva sobre su proyecto, dando todo tipo de explicaciones vagas a la cámara o a otras personas —incluida su abuela— sin que el proyecto se llegue a materializar. «Yo lo tengo todo aquí», presume en referencia a su estudio-vivienda, situado en la antigua tienda de su abuela. «Tengo café, tengo una cama, tengo un lavabo donde hago mis necesidades y [...] no se necesita nada más. Vivo con el proyecto. Lo demás, todo lo que puedes ver, es el proyecto» Esta

declaración, lejos de transmitir rigor, seriedad o serenidad, deja al descubierto sus tendencias obsesivas.

El problema de Alcaraz es que se ha quedado sin dinero para completar su película debido a la mala gestión de sus recursos económicos, en una alegoría al antes —el efecto riqueza— y después —las políticas de austeridad— de la crisis. Por este motivo, una parte importante de la trama de *Mi loco Erasmus* recoge sus esfuerzos para refinanciar el proyecto. El fracaso de estas maniobras, sin embargo, le obligará a aceptar un trabajo precario como empleado de mantenimiento en una entidad financiera. Este revés llevará al personaje a replegarse sobre sí mismo, culpando a los demás —al sistema, a los productores, al público, etc.— de la parálisis del proyecto. Su discurso sobre la película se irá enquistando cada vez más en la repetición obsesiva de las mismas ideas, como revela la larga conversación con su abuela o el vídeo inconcluso en el que repite una vez más su monserga, hasta agotar la batería del teléfono con el que se está grabando. El proyecto, a esas alturas, ya no interesa a nadie: ni a la abuela ni al teléfono móvil del protagonista.

El clímax se produce cuando el personaje interpretado por Miguel Noguera —la única persona que ha aceptado invertir dinero en la película— visita a Alcaraz con la esperanza de ver algún fragmento del montaje, pero este apenas le mostrará una superposición confusa de dibujos, músicas, vídeos y performances. «¿Lo ves o no, Miguel?», pregunta Alcaraz, mientras baila solo y sin música en la oscuridad del sótano a medio construir de la casa de su abuela, iluminándose la cara con un foco. La situación es grotesca, pero sí, lo vemos: la experiencia Erasmus que persigue Alcaraz es la de una generación de trabajadores precarios con tendencias autistas y autocomplacientes que camuflan sus desdichas a través de estos proyectos de nunca acabar. La

figura del estudiante del Programa Erasmus, por lo tanto, no es el tema de *Mi loco Erasmus* sino la metáfora que utiliza su director, Carlo Padial, para retratar a una juventud atrapada en un presente sin futuro.

Muchos de los elementos que organizan el discurso en *Mapa* y *Mi loco Erasmus* —la autoficción, la autoparodia, el carácter metarreflexivo, etc.— reaparecen también en *Ilusión*. Esta película dedica más metraje que las anteriores a mostrar los efectos de su correspondiente proyecto —un musical sobre los Pactos de la Moncloa— en las relaciones afectivas del protagonista, el doble ficcional del realizador Daniel Castro. La primera persona afectada por su quimera será su novia, que terminará por echarlo de casa ante su negativa a desempeñar un trabajo remunerado para contribuir al pago del alquiler. Más adelante, una vez reconciliados, su actitud altiva y egocéntrica no mejorará, y así, cuando su novia le informe de que está embarazada, él reaccionará de forma reticente. «Jo, ya veo que no te hace mucha ilusión», dice ella. Este comentario señala una de las muchas contradicciones del personaje, que es incapaz de sentir ilusión —es decir, aquello que quiere transmitir con su película— cuando le ocurre algo en la vida que no tiene que ver con su proyecto.

Sus relaciones familiares también son desastrosas, a juzgar por los reproches que intercambia con su padre por *e-mail*. «Supongo que con este contrato termina el periodo de tu vida en que has vivido de tus padres, ¿no?», escribe su progenitor, «un periodo bochornosamente largo para todos salvo, al parecer, para tí». «Tuvisteis la oportunidad de ser los devotos padres que apoyaban el talento de su vástago», responde el protagonista, «preferisteis, en cambio, ser los pequeño-burgueses de provincias que elegían tener un hijo camarero antes que rascarse un poco el bolsillo». Esta correspondencia manifiesta que el personaje considera más

digno ser mantenido por sus padres que aceptar un trabajo que no esté a la altura de sus delirios de grandeza. «Estas no son las manos de un minero, tampoco son las manos de un camarero, ni siquiera son las manos de un abogado», afirma en un mensaje anterior, «las mías son manos de artista». Semejante declaración resulta profundamente desafortunada viniendo de alguien que ha compuesto un tema musical en el que evoca, de forma elogiosa, las luchas sindicales de la Transición, puesto que deja al descubierto sus complejos de superioridad y su clasismo con respecto a los trabajadores con los que se supone que debería empatizar.

Sus amigos, por último, acabarán siendo víctimas de su desprecio, ya sea por haber rebajado sus aspiraciones artísticas y laborales, como el personaje interpretado por el cineasta Félix Viscarret, o por abrazar la miseria tras recortar de forma extrema sus necesidades y gastos, como el personaje de Baldomero, interpretado con sorna por el también cineasta Víctor García León. Ambos acogerán al protagonista después de que su novia lo eche de casa, pero este rechazará sus respectivos modelos y estilos de vida. Primero, insultará a Viscarret por trabajar para una serie de televisión en la que no hay tiempo para escribir guiones ni presupuesto para el rodaje: «Has tomado una decisión», le dice, «pongo bien el culo, pero que me paguen, porque así consigues tener lo que tienes ahora: esta casa, niños, un monovolumen. Eso está guay, porque tú has tomado una decisión, eres coherente. Tú has dicho, soy una puta y lo admito». Más adelante, huirá despavorido de casa de Baldomero —una minúscula buhardilla equipada con una ducha-váter que todavía conserva rastros de un antiguo asesinato—, asustado ante la posibilidad de terminar como él, porque Baldomero encarna, como el personaje de Alcaraz en *Mi loco Erasmus*, al creador que ha llevado sus principios e ideales hasta sus últimas consecuencias: «Tienes que ser un hámster

viviendo en las grietas del sistema», le dice a Castro, «tienes que salirte de la rueda y vivir como un hámster libre con menos gastos». Esta radicalidad, sin embargo, supera al protagonista, que se imagina la vida del trabajador creativo de una forma bastante más ingenua y convencional. La interpretación maniquea de sus referentes culturales —de la figura totémica del Quijote al *Walden* (1854) de Henry David Thoreau— ha provocado una distorsión en su escala de valores que no le ayuda en absoluto, puesto que contribuye a alterar su percepción de la realidad y a aislarlo progresivamente de todo y de todos.

La trama de *Ilusión*, al igual que la de *Mi loco Erasmus*, recoge los intentos del protagonista por conseguir que alguien —en este caso, un productor afectado por un tumor cerebral— financie su película. Ante su enésimo fracaso, el personaje parece haber desistido de su empeño en las últimas secuencias, en las que aparece vendiendo películas de Michael Haneke en un vídeo club —su particular bestia negra— y cuidando junto a su novia de su bebé recién nacido. Sus delirios de grandeza, mientras tanto, continúan en la intimidad del cuarto de baño, convertido en el último reducto de su creatividad: el lugar en donde todavía puede mantener entrevistas imaginarias sobre su carrera cinematográfica, anunciando una «película algo más realista, más sencilla, más pequeña y mucho más comercial que *Los Pactos de la Moncloa*», que tratará, según indica la canción que cierra el metraje, sobre la desaparición del pueblo etrusco. Este final, con el personaje enfrentado a su propio reflejo, sugiere un divorcio irreconciliable entre su faceta pública y privada —el padre y trabajador responsable frente al creador incomprendido— y augura que su frustración puede durar bastante más que la recesión.

El protagonista de *Ilusión* conservará a su pareja a costa de renunciar a su proyecto, mientras que Álex, la fotógrafa de

10.000 Km, vivirá la situación contraria: perderá a su pareja en el proceso de desarrollar —por una vez, con bastante éxito— su proyecto de nunca acabar. El conflicto, aquí, surge ante la imposibilidad de conciliar su vida personal y profesional, puesto que llegará un momento en el que Álex se verá forzada, como les ocurre a muchas mujeres, a escoger entre su proyecto y su pareja. La película se abre con un largo plano secuencia que muestra a Álex y Sergi, su novio, unidos en la cama, para acto seguido introducir la manzana de la discordia: ella lee, en un *e-mail*, que le han concedido una residencia artística en Los Ángeles. ¿Qué hacer? ¿Irse o quedarse? Los personajes debaten la situación durante el desayuno: «Me gustaría poder dedicarme a lo que me gusta hacer», dice ella, que siente que esta oportunidad «es como el último tren». «Aquí todo está fatal», continúa, «¿hace cuánto que no hago nada? Todo el mundo se va a buscar la vida fuera [...] Muchas parejas también se van juntas». El problema es que Sergi, en principio, no puede acompañarla, porque trabaja como profesor interino en un instituto mientras prepara oposiciones, y más adelante dejará ver que en realidad tampoco quiere. «¿Y qué hago allí?», pregunta cuando ella le pide que se mude a Los Ángeles tras decirle que ha recibido una oferta para desarrollar su proyecto a mayor escala y durante más tiempo. Cada personaje tiene sus razones, pero será él quien forzará la situación: Sergi, el opositor fracasado, no está dispuesto a seguir a Álex a Los Ángeles, y exige, en cambio, que sea ella, la fotógrafa exitosa, la que abandone su proyecto y vuelva a Barcelona con él. De este modo, *10.000 Km* refleja la presión que sufren muchas mujeres por parte de su entorno afectivo para que sus ambiciones profesionales no entren en conflicto con su rol tradicional como esposas y madres; una presión que no solo no ha desaparecido en este siglo, sino que incluso se

ha incrementado como consecuencia de la gran recesión (véase Negra; Tasker, 2014).

Berserker, por último, expone los efectos del empobrecimiento de la generación precaria, profundizando en la senda abierta por *Mi loco Erasmus* e *Ilusión*. Su protagonista, el escritor Hugo Vartán, está a punto de sobrepasar el umbral de la pobreza, como delatan sus hábitos alimenticios y sus teorías sobre la versatilidad de las patatas: «Las patatas las puedes cocer», dice a su compañera de piso, tras haber comprado un saco de quince quilos, «las puedes freír y las puedes asar, o puedes hacer puré». La comida, para Pablo Hernando, el director de *Berserker*, es una herramienta narrativa muy útil para describir a sus personajes: Hugo sería, así, «un tío que no tiene pasta» y que mantiene «una relación totalmente racional y desapasionada con la comida» (Romero Suárez, 2017). El espacio que habita —un piso compartido, desangelado y funcional, con paredes de estuco blanco y contados muebles de Ikea— también ayuda a transmitir su carácter taciturno y resignado. De hecho, todos los espacios de *Berserker* evocan las privaciones materiales con las que están obligados a convivir los jóvenes precarios, y no solo Hugo, sino también Mireia, su compañera de piso, una contable que teletrabaja desde casa, o Lucía, una joven que vive en un edificio situado en la frontera misma de la urbanización, frente a un descampado que se extiende entre varias ciudades dormitorio del sur de Madrid. La recesión está expulsando a los miembros de la generación precaria de la ciudad, condenándolos a este tipo de limbos suburbanos: espacios a mitad de camino entre el medio natural y el medio construido, entre la cotidianidad y el abandono, que evocan los excesos y carencias del modelo productivo que ha llevado a la recesión. Este tratamiento del espacio, común a otros títulos ligados al otro cine español y al cine *low cost*, como *Gente en sitios* (Juan

Cavestany, 2013), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) o *Sueñan los andróides* (Ion de Sosa, 2014), crea además una analogía entre las restricciones económicas a las que están sometidos los personajes y las que limitan los valores de producción de estas películas.

Siguiendo la estela de *Mapa*, *Mi loco Erasmus* y *10.000 Km*, *Berserker* ofrece también una representación del proceso creativo en el que está inmerso su protagonista. Así, la primera hora de metraje seguirá su investigación sobre un extraño crimen protagonizado por la hermana del novio de Mireia, hasta que un suceso inesperado —un disparo lejano en su dirección— detenga sus pesquisas y le obligue a inventarse el desenlace de la historia. A partir de ese momento, la película enlaza varias secuencias de proceso en las que veremos a Hugo organizar sus notas y escribir su novela. Estas secuencias muestran al personaje en momentos de trabajo —escribiendo— o de pausa —pensando, fumando, haciendo café, comiendo patatas, hablando con Mireia—, siempre sin salir de casa. Hugo conseguirá terminar y publicar la novela, pero una conversación posterior con otro personaje le llevará a descubrir otra posible causa del crimen y a darse cuenta, en consecuencia, de la mediocridad de su trabajo. Este fracaso le hará aceptar un empleo en una librería con menor resignación que el protagonista de *Ilusión*, puesto que su proyecto, al menos, le ha permitido enfrentarse al miedo a «no estar a la altura o a ser uno mismo» que Hernando asocia con «un momento de atontamiento por la crisis» (Cobo-Durán; Fernández Pichel; Hermida, 2016, pág. 158).

Mapa, *Mi loco Erasmus*, *Ilusión*, *10.000 Km* y *Berserker* retratan la cara amarga de la vida bohemia, que se ha vuelto considerablemente más triste durante la recesión. Estos largometrajes se enmarcan dentro del cine de la austeridad y entroncan también con lo que Lauren Berlant ha llamado «cine de la precariedad»:

un cine que expresa la soledad de la singularidad colectiva tras el eclipse de los modelos ejemplares y normativizados previos, que ya no pueden ser reproducidos en un mercado laboral flexible (2011, pág. 201). Los protagonistas de estas películas son incapaces, por lo tanto, de controlar su destino, y se definen, ante todo, por sus privaciones: son personajes mutilados, incompletos, que contemplan, con impotencia, la pérdida de sus empleos, parejas, amigos y a veces, también, de sus propios sueños.

Sus proyectos, en estas circunstancias, conllevan una doble lectura. Por una parte, son una excelente herramienta para dotar de agencia al individuo, permitiéndole establecer su propio relato vital y superar así sus bloqueos y frustraciones, como hace León Siminiani en *Mapa*: en este caso, el estímulo a la creatividad funciona como antídoto para la abulia en la que parece sumida buena parte de la población desde que empezó la recesión. Por otra parte, sin embargo, estos proyectos pueden alterar la percepción que existe de la relación entre identidad social y actividad laboral en una época marcada por «el desempleo estructural» (Bauman, 2002, pág. 171). En este escenario, algunas personas prefieren emprender un proyecto personal, no remunerado ni regulado, a aceptar un trabajo que no encaje con sus deseos de proyección social, como les ocurre a los protagonistas de *Mi loco Erasmus*, *Ilusión* y *Berserker*. Muchos de estos proyectos, por desgracia, corren el riesgo de convertirse en un espejismo autocomplaciente que contribuye a mantener aislada y ocupada —incluso alienada— a la población en paro, anulando de este modo su capacidad para pensar sus problemas en clave colectiva. Sin empleo y sin conciencia de clase —puesto que el «preariado» todavía es, como afirma Guy Standing, «una clase-en-proceso» (2011, pág. vii)—, estos personajes tienden hacia el autismo y la autoflagelación, sobre todo cuando sus proyectos se estancan

sin resultados, revelando así su naturaleza estéril e inconsistente. Estas quimeras rara vez van más allá de su enunciado, y casi siempre terminan siendo una forma de autoengaño, de llenar un vacío vital: son proyectos que parecen serlo todo pese a que después se disuelven en la nada; proyectos, en definitiva, de nunca acabar.

Bibliografía

- Arthur, P.** (1993). «Jargons of Authenticity (Three American Moments)». En: M. Renoy (ed.). *Theorizing Documentary* (págs. 108-134). Nueva York: Routledge.
- Bardan, A.** (2013). «The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective». En: E. Mazierska (ed.). *Work in Cinema. Labor and the Human Condition* (págs. 69-90). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Barreiro, B.** (2017). *La sociedad que seremos: Digitales, analógicos, acomodados y empobrecidos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Bauman, Z.** (2002). *Modernidad líquida*. M. Rosenberg; J. Arrambide Squirru (trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlant, L.** (2011). *Cruel Optimism*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Bourdieu, P.** (1999). *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. J. Jordá (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Cobo-Durán, S.; Fernández Pichel, S. N.; Hermida, A.** (2016). *Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del Otro Cine Español*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Echaves García, A.; Echaves García, C.** (2013). «El acceso al mercado de vivienda en España en el actual contexto socioeconómico: Jóvenes, emancipación tardía y desigualdad residencial». En: S. Giménez Rodríguez; G. Tardivo (coords.). *Proyectos sociales, creativos y sostenibles* (págs. 192-208). Toledo: Asociación Castellano Manchega de Sociología.
- Harvey, D.** (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell Publishers.
- Negra, D.; Tasker, Y.** (2014). *Gendering the Recession: Media and Culture in the Age of Austerity*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

- Romero Suárez, B.** (2017, 24 de enero). «Pablo Hernando: Para mí no hay nada más bonito que estar dentro de una película y no entenderla» [artículo en línea]. *A Cuarta Pared* (vol. 33). [Fecha de consulta:]. <<http://www.acuartapared.com/pablo-hernando/?lang=es>>
- Standing, G.** (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Londres: Bloomsbury Publishing.