

Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso de Fernando León de Aranoa

*Portrait and social crisis in contemporary Spanish cinema:
Case Study of Fernando León de Aranoa*

Elvira Calatayud*

ciberelvi@gmail.com

Universidad de Valencia, España.

Recibido: 8 de octubre de 2013
Aceptado: 12 de diciembre de 2013

Resumen • La obra del cineasta español Fernando León de Aranoa nace en un momento, a mediados de la década de 1990, en el que el crecimiento económico de España es constante y existe una euforia colectiva muy alejada de la situación actual. Aun así, la mirada del director no se centra en lo general sino que se dirige a la singularidad y a la marginalidad reflejando y anticipando la situación de crisis que se dará unos años más tarde. De sus cinco largometrajes, cuatro son anteriores a la recesión económica y sólo uno es posterior al estallido de la burbuja inmobiliaria en España, por lo que cabe preguntarse si el discurso del cineasta sigue siendo rompedor o si con el cambio económico el modelo está agotado. El carácter precursor de su obra es lo que la singulariza como caso interesante para su estudio.

Palabras Claves • Cine español / Crisis / Cine social / Fernando León de Aranoa.

Abstract • Fernando León de Aranoa started making films in the mid-1990s, a time of constant economic growth and general euphoria in Spain and a far cry from the current situation. However, the director doesn't focus on the big picture; instead, he

* Tesista doctoral en Simulacro e Imagen en la Universidad de Valencia (Valencia, España). Licenciado en Ciencias del Trabajo por la Universitat Oberta de Catalunya (Barcelona, España) Master en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos en la Universidad de Valencia, Universidad de Valencia (Valencia, España), E-mail: ciberelvi@gmail.com

does on the unique and the marginal, reflecting and anticipating the crisis situation that would come about a few years later. This precursory nature is what makes of the oeuvre of the director from Madrid an interesting case to study. Even though he shot four of his five feature films prior to the economic recession and only one of them was shot after the housing bubble in Spain had burst, it begs the question as to whether the works of the filmmaker are still ground-breaking or if, with the economic change, they've become exhausted and out-of-date.

Key Words • Spanish cinema / Crisis / Social cinema / Fernando León de Aranoa.

Introducción

A la hora de estudiar los cambios producidos en España en las últimas décadas, desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta la consolidación de la democracia, son numerosos los autores que han establecido diversos periodos. Partimos del estudio realizado por José Luis García Delgado (2008), quien, en la segunda parte del libro *España y Europa*, señala que, en el tiempo comprendido entre la transición política hasta la crisis de 2007, ha habido tres ciclos que pueden distinguirse por sus características significativamente dispares.

El primero de ellos sería el ciclo de la transición, etapa que se caracteriza porque son tiempos de incertidumbre ya que se conjugan dos hechos: un cambio político y una profunda crisis económica. Este primer ciclo parte de mediados de los años 70 y llega hasta la primera parte de 1984, saldándose, en el campo económico, con un crecimiento medio de la renta por habitante muy moderado. Esta situación de incertidumbre llevó a que durante estos años los agentes sociales llegasen a diversos acuerdos de Estado (los llamados Pactos de la Moncloa) que, junto con la entrada de España en la Unión Europea, nos adentran en el segundo ciclo.

Este segundo ciclo es el ciclo europeo y se dividiría a su vez en cuatro fases: recuperación (a lo largo de 1984 y parte de 1985); expansión (hasta el final de la década de 1980); desaceleración (entre 1990 y 1992); y recesión (que alcanza su nivel más crítico en 1993). Por último, llegaríamos a un tercer ciclo que parte de 1994 y llega hasta 2007, que se podría calificar como el ciclo del cambio de siglo: se trata de una época que se caracteriza por su continuidad en la expansión económica, en la creación de empleo y en la estabilidad macroeconómica, situando la tasa de crecimiento bastante alta y continua durante todo el periodo.

En este tercer ciclo, que se caracteriza por una euforia colectiva potenciada por un crecimiento continuado, es donde surge el cine de

Fernando León de Aranoa. Son, por lo tanto, años de optimismo, de crecimiento económico y también de cambio del imaginario colectivo: el país se ha instalado definitivamente en los parámetros de una economía global. Uno de los efectos de esta transición será, como veremos, que el individuo se va quedando cada vez más difuminado en una colectividad sin identidad.

Fernando León de Aranoa es un director y guionista español nacido en Madrid en 1968. En 1994 debuta como director con el cortometraje *Sirenas*, en el que nos relata los últimos días de la vida de un anciano. Una narración en la que se establecen los pilares que van a recorrer toda su obra, la soledad y la muerte. Además, el fallecimiento del protagonista de este corto se acompaña con el canto de las sirenas, y este cantar como preludeo del final de la vida será retomado más adelante en su largometraje *Amador*, donde se repite el esquema de un anciano que escucha el canto de las sirenas antes de morir. Sus largometrajes hasta la fecha son cinco, *Familia* (1996), *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2002), *Princesas* (2005) y *Amador* (2010), y sobre ellos se va a centrar este artículo.

El cine de León de Aranoa se caracteriza por colocar la cámara fuera del campo de la mirada hegemónica. En *Barrio* se representa una dualidad sintomática: mientras la mayor parte del país se encuentra en la playa de Benidorm (según muestran los informativos televisivos), la acción de la película se desarrolla en los suburbios de Madrid en pleno mes de agosto. *Los lunes al sol* plasma el problema del paro cuando, y siguiendo los datos publicados por el INE, éste era, hace diez años, la mitad de lo que es actualmente¹. Soledad, desempleo, pobreza, inmigración es lo que capta el objetivo al situarse donde nadie mira. Por ello, los protagonistas de estos films son personajes marginales cuyas fantasías giran siempre en torno al deseo de pertenecer a un grupo que los rechaza, como veremos en más adelante. A este respecto, señala Fernando León de Aranoa (2013, p. 10):

Es allí, donde el conocimiento no alcanza, donde la ficción se hace más necesaria. Porque ofrece explicaciones, y ayuda a construir un modelo, una réplica eficaz, coherente. Tal vez sea, para los que creemos en ella, lo que la fe es para los creyentes: respuesta, paracaídas, certeza. La única manera de darle sentido a la vida, de someter a una lógica a aquello que no la tiene ni podrá tenerla nunca. La manera, en fin, de soportarla. Sirva por tanto la ficción para desentrañar la lógica misteriosa de las cosas, para explicarnos y explicar la realidad. Como una linterna de mano, como un manual de instrucciones de uso. Como un mapa detallado, que consultamos cada diez pasos exactos, y nos ayuda a desenvolvemos en

¹ Según la página oficial del INE, el paro total del año 2002 era de 2.049.600 personas frente a los 4.257.100 del año 2011 (v. <http://www.ine.es>)

ella. Proporcionándonos orientación, consejo, una ruta. La certidumbre reconfortante de hallarnos: usted está aquí... No para escapar de la realidad, cosa imposible, sino para regresar a ella con más ímpetu.

Si bien la ficción es una vía de escape momentánea, no constituye una solución. La realidad se acaba imponiendo al simulacro, y los personajes vuelven a su cotidianidad. Baudrillard (2012, p. 12) señala la distinción entre disimular ("fingir no tener lo que se tiene") y simular ("fingir tener lo que no se tiene"). Añade que simular tampoco es fingir puesto que: "Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en la cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella" (*ibid.*). Lo que plantea Baudrillard, cuestión que desarrollaremos en el apartado segundo, es la confusión que se crea a través de la simulación o del simulacro con la realidad, siendo a veces el simulacro más "real" que la propia realidad. "La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal" (*id.*, p.10).

Hasta *Amador*, sólo la muerte rompía el círculo simulacro-realidad en el cine de León de Aranoa, pero en esta última película que se rueda después de haber estallado la crisis, la protagonista consigue huir y empezar de cero. ¿Qué es lo que hace cambiar la mirada del cineasta? Este último trabajo también plantea la posibilidad de la reencarnación como continuidad de la muerte. ¿Es ésta una forma de mantener el binomio simulacro-realidad o de instalarse permanentemente en el simulacro?

1.- Marginalidad y soledad, la otra cara del estado de bienestar

Las películas del director madrileño se caracterizan porque sus personajes no son los triunfadores que están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza. Al contrario, son personas que bien por su soledad, bien por su pertenencia a un grupo marginal, se muestran ante la mirada del espectador como individuos fuera del sistema. Ambos atributos complementarios se transforman en el *Leitmotiv* del cine de León Aranoa. Así, en *Familia*, la soledad del protagonista, Santiago (encarnado por Juan Luis Galiardo), lo empuja a contratar a una compañía de actores para que representen los papeles de una supuesta familia y así celebrar con ellos su 55 cumpleaños. Una alegoría de la soledad verbalizada al final de la película por el mismo Santiago: "es mucho mejor estar mal acompañado que solo, y los que dicen lo contrario es que nunca han estado solos". Con esta frase el director madrileño transmite la intranquilidad que para él representa la soledad y nos anticipa cómo se van a comportar sus personajes ante ella, intentando huir de cualquier forma.

Un ejemplo de esta idea lo encontramos en *Los lunes al sol*, película en la que la huida de la soledad lleva al suicidio de uno de los personajes, que halla en la muerte la única alternativa a estar solo. Pero antes nos detenemos en su segunda película, *Barrio*. En este largometraje, la soledad también es un elemento crucial. La película narra la historia de tres adolescentes que pasan el verano, y el día a día, en la periferia de Madrid, en una comunidad cerrada con fuertes problemas de integración social: la delincuencia y las drogas están a la orden del día. Los adolescentes sueñan con salir en un futuro de su entorno, con viajar y ganar dinero, pero su destino quedará abocado a reproducir el de sus padres, con empleos precarios mientras contemplan en la televisión imágenes de progreso social, “porque si algo tiene *Barrio* es que se pone en imágenes la forma en que (no) se concretan las expectativas, las ilusiones y los sueños de sus protagonistas” (Ponga, Martín y Torreiro, 2002, p. 318). El lugar se sitúa en Madrid pero podría ser un barrio cualquiera, y así lo resalta el mismo título del film. *Barrio*, no “un” barrio o “el” barrio, sino un sustantivo al que no acompaña ningún artículo y que se encuentra a su vez solo. El *Barrio*, como protagonista de este film, representa un enclave solitario y fuera del progreso que lo rodea. Las imágenes de exterior que ve el espectador son principalmente descampados, no hay asfalto, no hay desarrollo. El barrio atrapa y no se puede salir de allí. Su ubicación, los escombros que lo rodean, la decadencia de sus edificios, los descampados que limitan con la autopista, todo el entorno representa una comunidad aislada, cuya situación dificulta a sus habitantes cualquier tipo de avance, encontrando dentro de él su propia cárcel.

León de Aranoa une la idea de muerte a la del aislamiento de espacios, sociedades muertas y por lo tanto inexistentes para los otros. En la película *Barrio*, además del propio vecindario, aparecen dos comunidades cuyos miembros se proyectan al espectador como personas muertas. La primera de ellas es la comunidad yonqui, ubicada debajo de un puente: sus habitantes, sin mirada, desdibujados, se presentan ante nosotros como zombis, espectros cuya comida es la droga que los lleva a su propia muerte. La segunda es la comunidad fantasma, como los propios protagonistas la llaman en un momento de la película. Sus residentes son un grupo de personas que viven en las vías del metro, en una estación abandonada y que son designados por los protagonistas como fantasmas. Mujeres, hombres, niños, un elenco de personajes que viven en una sociedad creada en el subterráneo de Madrid. Son personas que no existen, fantasmas ante los ojos de la ciudad que habita sobre ellos. Se establece, por lo tanto, una identificación entre el aislamiento del barrio y estas otras dos comunidades, ya que en ninguna de ellas se percibe una posible escapatoria. Una situación de estancamiento opuesta totalmente a lo que Zygmunt Bauman (2006, p. 9) define como sociedad líquida y que es aquella en la que se desarrolla la sociedad contemporánea:

La “vida líquida” y la “modernidad líquida” están estrechamente ligadas. La primera es la clase de vida que tendemos a vivir en una sociedad moderna líquida. La sociedad “moderna líquida” es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo.

El barrio, en tanto que elemento estático, impide a sus habitantes la inclusión en las sociedades líquidas, aislándolo de su entorno. Es curioso comprobar cómo esta sociedad estática que nos muestra Fernando León de Aranoa está integrada por los mismo elementos que, según Marx y como recuerda Méndez Rubio (2012, p. 42), integran el capitalismo moderno en el terreno de la economía política: las fantasmagorías y los espectros. Estos fantasmas que se muestran al espectador como los desechos de la sociedad consumista capitalista son sin embargo la esencia de la propia sociedad. La pantalla se transforma en espejo y el director muestra al espectador su imagen reflejada. El mensaje es claro y se dirige a los espectadores: esas comunidades que rechazáis, esos fantasmas y espectros a los que dais la espalda son en realidad el reflejo de vosotros mismos. La advertencia es doble, el capitalismo está en decadencia pero además aquellos que creen que pueden progresar y salir del lugar asignado por el sistema se equivocan.

En este punto, Nuria Cruz-Cámara (2005, p. 71) señala la mordacidad con la que es tratado el mito del *self-made man*: uno de los protagonistas se ha buscado un trabajo repartiendo pizzas y así ganar un poco de dinero. El problema es que no tiene moto por lo que el reparto lo realiza utilizando como medio de transporte el autobús de línea:

Siguiendo el aparente ejemplo de su hermano (Manu), cree todavía en la posibilidad de subir alto por medios legales y trabajo duro, un típico eslogan capitalista que es parodiado en el filme mediante su grotesco viaje por autobuses y descampados para repartir pizza, imágenes a las que se superpone la letra de una canción que, asimismo, es un comentario sarcástico sobre el mito del *self-made man*:

(Estríbillo)

¡Hacer dinero! Con lo que sea. ¡Hacer dinero! Es tu tarea.
Vender la guerra, vender los niños, ¡ay!, vender miseria, ¡sí!
Don Dinero, poderoso caballero (...)
Está tranquilo, la justicia está contigo,
nunca fue lo mismo para pobres que para ricos

(Estríbillo)

Quemar los sueños, hablar por lo bajo,

subir, subir muy alto, llenar, llenar tu barco.

Ya hemos señalado que la soledad de uno de los personajes de *Los lunes al sol* lo lleva al suicidio. En el tercer largometraje del cineasta, nos encontramos con un grupo de personajes cuyas vidas se ven truncadas por la reconversión industrial de los astilleros de Vigo, las posibilidades de encontrar trabajo son prácticamente nulas debido a su falta de formación y a su edad, y de hecho sólo hay uno de ellos que ha logrado encontrar un trabajo de vigilante nocturno en una obra. En esta película hay una verdadera advertencia de los peligros del capitalismo. En una de las escenas, vemos al grupo que protagoniza la película hablando con uno de los personajes que relata cómo en el pasado era astronauta ruso y que, con la caída del comunismo, tuvo que emigrar a España para trabajar en los astilleros. Durante la conversación en la que se están contando su vida, el ruso se lo explica así a sus compañeros:

Dos camaradas viejos de partido se ven y uno dice al otro:

-Has visto todo lo que nos contaban de comunismo era mentira.

Y otro dice:

-No es peor cosa, peor cosa es que todo lo que nos contaban del capitalismo era verdad.

De esta forma y con un tono jocoso, Fernando León nos muestra tanto verbalmente como visualmente el fracaso de las dos grandes ideologías del siglo XX. Dos posiciones opuestas que sin embargo han acabado de la misma forma, con una brecha social y mucha gente desempleada. Esta escena además transcurre en la casa de una familia rica, uno de los personajes ha ido a cuidar al hijo de un matrimonio porque estos se han ido a cenar. Un refuerzo más a la idea de desigualdad social a la que lleva ineludiblemente el sistema capitalista.

La película *Princesas* tiene como punto de partida la contraposición entre la profesión de sus protagonistas, dos prostitutas, y el título, las "princesas". Una visión, de nuevo, contraria a la promesa capitalista: la hipótesis que nos plantea el film a través de su título es: ¿se puede producir un ascenso social y ser "princesa" alguien proveniente de las capas más bajas de la sociedad? Es decir, ¿siendo una persona de los barrios bajos se puede llegar a ser alguien relevante?

Volviendo a la soledad como objeto de este apartado, la pregunta que nos hacemos en el cine de León de Aranoa es si alguien que se encuentra excluido de la sociedad puede reincorporarse a ella, y la respuesta es negativa por partida doble. La película relata un momento en la vida de dos chicas, una española y otra dominicana. Ambas ejercen la prostitución y ambas quieren salir de ahí: conciben que esa situación es algo temporal.

La española está interpretada por Candela Peña, cuyo nombre en la ficción es Caye. Este personaje oscila entre la exclusión y la pertenencia al sistema. Una noche sale y conoce a un chico, pero éste perderá el interés por ella en el momento en que se entera de su profesión. En una de las citas con el chico, un grupo de hombres que está cenando en otra mesa la reconoce, y en un momento en el que ella va al baño, uno de éstos la persigue. Ya en el baño, asistimos a un forcejeo entre ambos: el hombre quiere sexo con la chica. La primera reacción de ella es negar su identidad y cuando empieza a ver que no tiene escapatoria añade: "Hoy no, por favor, hoy no". Él va aumentando la cantidad económica hasta que finalmente ella coge dinero (imagen 1) y le practica sexo oral.



Imagen 1

Un plano detalle en el que se ve la mano de Caye cogiendo el dinero mientras se encuentra agachada realizando la felación llevan la mirada del espectador de nuevo a la realidad de la protagonista. Aunque por un momento se les había permitido (a espectador y personaje) salir de esta a través de la cita que estaba teniendo, la escena del baño sitúa de nuevo la narración en la imposibilidad de los personajes marginales de León de Aranoa de escapar de sus vidas.

La segunda protagonista es Zulema (Micaela Nerváez), una chica dominicana sin papeles cuyo sueño es conseguir vivir en España legalmente para traer a su hijo. Para ello, no sólo ejerce la prostitución sino que es víctima de varias palizas por el hombre que supuestamente puede conseguirle los documentos legales. Su sueño se ve truncado cuando descubre que es seropositiva, por lo que decide abandonar España y volver a la República Dominicana para estar junto a su hijo. La mayoría los personajes de León de Aranoa son, a la manera de John Huston, perdedores cuyo destino está marcado por esa condición de la que no pueden salir. León de Aranoa utiliza el personaje de Caye para señalar que no es siempre el sistema el que excluye a las personas sino que en ocasiones son ellas

mismas la que se autoexcluyen: en la secuencia en la que vemos a Caye despidiéndose de Zulema, la primera les dice a unos policías que su amiga se ha ido porque ha querido y no porque la hayan deportado.

El último film hasta la fecha del cineasta es *Amador*, una cinta en la que la soledad también tiene un papel principal. Contrariamente a lo que decía el protagonista de *Familia* cuando afirmaba que “es mucho mejor estar mal acompañado que solo”, aquí Marcela (Magaly Solier) señala: “Es raro, piensas que quieres estar con alguien pero en realidad lo que quieres es no estar sola. Así que te metes con alguien y resulta igual, que sigues sola”. Marcela contradice al protagonista de *Familia*: para ella, estar mal acompañado es igual que estar solo, una antítesis que se produce entre la primera y la última película del cineasta y que refleja la evolución en su mirada social.

La protagonista de *Amador* es un personaje opuesto a todos los anteriores, ya que es el único que consigue escapar de su destino. Lo que nos presenta este relato es una chica mexicana que intenta dejar a su pareja, pero esta tentativa fracasa al enterarse de que está embarazada. Su situación económica es precaria, por lo que busca un trabajo que le permita ayudar a su esposo en los gastos domésticos. El empleo que encuentra es cuidar a un anciano, con la mala fortuna de que éste se muere antes de cumplir un mes entero y poder cobrar su sueldo. Esto lleva a la chica a fingir que aún sigue vivo y así intentar conseguir su dinero. Lo que parece llevarnos directamente a un destino fatal, se convierte en un final feliz cuando la hija del fallecido, al enterarse del engaño, le pide que siga fingiendo que su padre está vivo para poder seguir cobrando, a su vez, la pensión.

El discurso que hasta esta cinta había seguido León de Aranoa, basado en una imposibilidad de las personas de escapar de sus destinos, muta totalmente en *Amador*, de tal forma que Marcela consigue romper con su vida y empezar un nuevo camino. Además, toda la carga moral que podría suponer mantener a un muerto en una cama sin enterrarlo, y todo el peligro para la salud pública que ello supone, queda totalmente expiado por un cura que le da su bendición por lo que está haciendo, así como por la actitud de la hija de *Amador*. Lo que consigue finalmente el director es que recaiga la culpa en la hija, exculpando a Marcela totalmente. Este perdón se consolida, en una de las últimas escenas: la cámara enfoca al yerno de *Amador* tirando el envoltorio de un caramelo al suelo. Unas escenas antes, Marcela había encontrado un papel igual en la cocina, de modo que el yerno era consciente de la muerte de su suegro y, sin embargo, no había actuado en consecuencia. En definitiva, esta chica mexicana que parece tener todo en contra, consigue por lo menos escapar de su destino.

No obstante, si algo tienen en común todos los personajes del cineasta (incluso Marcela) es su capacidad de crear refugios imaginarios en los que, por unos instantes, pertenecen a ese mundo que ansian y que, aun así, les rechaza. La idea del simulacro se repite en todas las películas, como veremos a continuación.

2.- Realidad y simulacro en el retrato de los márgenes sociales

La marginalidad y su carácter invisible frente a los demás une a todos los protagonistas de sus películas que sólo se hacen visibles para el resto cuando, a través del simulacro, pasan a ser visibles. Así, en *Familia*, el protagonista tiene que contratar a un grupo de actores para que le miren: la soledad en su mansión lo mantiene totalmente invisible del mundo. La simulación del personaje de Santiago gira en torno a la creación del microcosmos: la familia. Su fantasía se estructura alrededor de un matrimonio con hijos, una abuela, los cuñados e incluso una amante. Un universo en el que se llega a confundir al propio espectador, confusión trasladada por las actuaciones del protagonista, ya que incluso tiene sexo con su supuesta mujer. Este juego se realiza perfectamente por el cineasta al intercalar escenas en las que los actores representan a la familia con otras en las que se representan a sí mismos. Lo importante de *Familia* es que se mantiene la incógnita hasta el final acerca de la cordura de Santiago. El espectador forma parte de ese juego que ha creado su protagonista y que incluye como gran final la muerte de su madre. El simulacro suplanta totalmente la realidad. Siguiendo a este respecto a Baudrillard (2012, p. 11):

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de indole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.

Sin embargo, cuando parece que el simulacro se ha apoderado de los personajes, León de Aranoa los devuelve, y junto a ellos al espectador, a la realidad. De esta forma, la sociedad de masas, la sociedad de consumo, se queda como simulacro y lo único tangible son los diferentes personajes con sus circunstancias y sus problemas. Así se observa en *Barrio*: una sociedad de consumo, de vacaciones, que vemos a través del televisor frente al día a día de unos personajes marginales, fuera de campo pero que sin embargo son muy conscientes de su realidad, algo que parece haber olvidado una

sociedad que vive de cara al televisor y de espaldas a la calle. El aislamiento en sus casas les produce seguridad y sus aventuras las viven sentados en sus sofás. Tanto en *Barrio*, como en *Princesas* o en *Los lunes al sol*, los protagonistas forman parte de un espacio en el que comparten sus experiencias, risas, lloros... Muchas de las secuencias transcurren en la calle y las referencias en la diégesis y en la representación de los personajes son continuas: un ejemplo es el nombre del personaje principal de *Princesas*, Caye.

La sociedad actual parece haber perdido el espacio público, aquellas cafeterías donde se reunían filósofos y artistas o incluso las ágoras griegas son hoy espacios olvidados que han sido sustituidos por parkings, barrios marginales o plazas ocupadas por prostitutas. Lo que antaño estaba reservado a una élite intelectual es ocupado ahora por invisibles, por aquellos que no tienen cabida en la sociedad de los centros comerciales, los televisores de plasma y los todoterrenos. Al respecto Zygmunt Bauman (1999, p. 32) subraya:

Las elites han *optado* por el aislamiento, pagan por él generosamente y *de buen grado*. El resto de la población *se encuentra* excluida y *obligada* a pagar el fuerte precio cultural, psicológico y político del nuevo aislamiento. Los que no pueden optar por vivir aisladamente y pagar los costes correspondientes de seguridad son las víctimas del equivalente contemporáneo de los cerramientos de la modernidad temprana; se los coloca lisa y llanamente "afuera" sin consultarlos, se les impide el acceso al "ejido comunal" de antaño, afrontan el arresto, la expulsión o una fuerte conmoción cuando ingresan en la región cercada sin advertir los carteles de "propiedad privada" o sin conocer el significado de las señales, no verbales pero no por ello menos resueltas, de "prohibida la entrada".

Se crean de esta manera dos realidades antagónicas, los que están fuera y los que están dentro. Los que viven en la calle y los que la viven en su casa a través de los medios de comunicación. En *Barrio*, Fernando León de Aranoa muestra al espectador la existencia de estas dos realidades utilizando la muerte de Rai y jugando con tres miradas: la de los amigos de Rai que viven la tragedia de la muerte de un ser querido, la de la sociedad "aislada" cuya versión es la del telediario y la de su público que son espectadores de ambas realidades. Nuria Cruz-Cámara (2005, p. 64), en su análisis sobre la película describe así la escena:

La última ocasión en la que oímos el telediario coincide con el momento culminante de la diégesis. Rai acaba de morir como consecuencia del tiro del vecino de Javi. La cámara nos muestra a Manu y a Javi en el metro en el momento en el que el primero le comunica al otro la muerte de su amigo, una noticia que le sume en la desesperación y que le hace

debatirse frenéticamente dentro del vagón dando patadas y golpes a las paredes. A esta imagen se superpone la voz *over* del telediario, cuyo tratamiento de la noticia es como sigue: “La crónica negra se cierra hoy con un lamentable suceso. La muerte de un joven en un barrio de la capital a causa de disparos de un agente de policía. El joven, menor de edad, atiende a las iniciales R.M.L, y estaba pendiente de juicio por robo y tráfico de estupefacientes”.

La distorsión que este estilo aséptico y supuestamente neutro impone a la realidad vital de Rai y sus amigos es evidente para el espectador. La etiqueta bajo la que se inserta la muerte de Rai (“crónica negra”) sugiere además, que este tipo de incidentes se relegan a un espacio anecdótico de cobertura breve, a diferencia de las operaciones salida/retorno que ocupan la mayor parte de las noticias televisivas del verano. Asimismo, el término tiene resonancias de una España negra que presuntamente ya apenas existe, frente a la España internacional de los viajes y del euro en la que los espacios informativos insisten continuamente.

Por lo tanto, el director madrileño establece una relación entre los espacios cerrados con el simulacro y “el afuera” con la realidad. Una advertencia de que lo que pasa detrás de las paredes de nuestras casas es muy diferente de lo que se nos presenta a nuestro pretendido ojo panóptico. Creemos que vemos todo lo que pasa en el mundo sin que nadie nos vea y paradójicamente es todo lo contrario. Encontramos en el cine de León de Aranoa, por lo tanto, no sólo una advertencia sino también una llamada a salir a la calle. Nos desvía la mirada hacia donde nadie mira, mostrando además que sus personajes sí que saben distinguir realidad de simulacro, capacidad que parece haber perdido la mayoría.

3.- La muerte y la Fe: *Amador*

Y con este llamamiento social, con una puesta en escena de aquello que nadie quiere ver y con un discurso precursor, llegamos a *Amador*. Este último largometraje tiene un punto de partida diferente a todos los demás, aunque sólo fuera porque se realiza en 2010, cuando la burbuja inmobiliaria ya ha estallado. La película arranca con un plano general estático de casi un minuto, en el que vemos tierra árida, infértil, y en sonido diegético escuchamos el cantar de unos pájaros, el ladrido de un perro y el viento constante. Sin embargo, ya en esta primera secuencia algo cambia, en mitad de esta naturaleza muerta, una flor silvestre de color rojo, robusta y fuerte ha conseguido salir adelante, se encuentra sola pero recta y firme (Imagen 2).



Imagen 2

La tranquilidad en la que se encuentra esta flor es interrumpida bruscamente por una estampida de unos hombres con maletas. Son un grupo de inmigrantes que van a robar flores para la venta ambulante, como descubriremos más tarde. Por lo tanto, el espectador ya sabe que uno de los temas principales de esta película será la inmigración.

Como ya hemos señalado, la peculiaridad de *Amador* frente al resto de los largometrajes estudiados es que Marcela, su protagonista, tiene una oportunidad para empezar una nueva vida. ¿Qué diferencia a esta chica de los protagonistas de las otras películas? ¿Qué solución nos propone León de Aranoa ante el estallido de la crisis económica preconizada de algún modo en sus anteriores películas?

Lo que venía haciendo el director madrileño hasta la fecha era forzar la mirada y desviarla de aquéllos que estaban subidos al carro del capitalismo hacia aquellos sectores que viven permanentemente en crisis, aquellos marginados por el sistema y que tienen poca capacidad de reacción. Pero la crisis en el 2010 es ya un hecho en España, la democracia está en duda y el estado de bienestar en peligro. Las políticas de austeridad exigidas por Alemania asfixian a países como Grecia, Portugal o España, como han descrito historiadores como Josep Fontana (2013, p. 71-72):

¿Cuál es el futuro que esta política de austeridad reserva a España? En lo inmediato, tanto el FMI, como la Comisión europea y los servicios de estudio de las entidades financieras españolas prevén que en 2013, la economía caerá en un 1,4 o 1,5 por ciento, tres veces más de lo que calcula el gobierno, a lo que añade que la demanda lo hará en un 3,8 por ciento y el paro alcanzará a un 26,1 por ciento de la población

activa. Pero lo malo es que tampoco parece haber mejores expectativas para los años siguientes. Hasta el punto de que el informe de la OECD *Looking to 2060: Long-term global growth prospects*, publicado en noviembre de 2012, sitúa a España en una perspectiva de decadencia a cincuenta años a partir de ahora, arrinconada entre los países con las tasas más bajas de crecimiento.

Ya es tarde, ya no se puede mirar hacia otro lado porque la crisis ha llegado. Aquellos que vivían en sus grandes apartamentos o en sus casas de las afueras de la ciudad, con sus coches, vacaciones... se han endeudado tanto que ya no pueden pagar y la única solución que les queda es vivir de las pensiones de sus mayores incluso muertos. La necesidad es tal que ya no está permitido ni morir a aquellos de cuyos ingresos dependen varias unidades familiares. En medio de esta aridez económica, hay una flor roja, una chica mexicana que escapa y que tiene una oportunidad de ser feliz, y todo porque tiene fe. En efecto, lo que diferencia a Marcela de los protagonistas de las películas anteriores es su creencia en Dios. Ella va a la iglesia y reza por Amador. Además, en una secuencia, el cura se le acerca y, aunque desconoce la situación, justifica los hechos de Marcela diciendo que si no deja que se vaya Amador es porque lo quiere mucho y porque lo necesita.

Otro de los puntos que aborda León de Aranoa en esta última película es el tema de la reencarnación. Amador tiene una relación epistolar con una amiga y ambos mueren más o menos a la vez, ya que la última carta que le escribe éste es devuelta por defunción. En ella dice lo siguiente: "Siento que me queda ya poco tiempo aquí. ¿No escuchas de noche a las sirenas al otro lado de la pared? No estoy triste, será sólo un rato a oscuras y pronto otra mujer me dará a luz". Amador ya ha descubierto que Marcela está embarazada, él siente que se puede morir y que posiblemente se reencarnará en el hijo que lleva la protagonista. En definitiva, en este largometraje existe un misticismo que hasta ahora no había aparecido en la obra del autor. Si bien en su primer cortometraje *Sirenas*, sí que utiliza el mismo simbolismo del canto como la llamada de la muerte, la muerte como paso previo a un nuevo nacimiento o los rezos como salvación no habían aparecido hasta ahora.

¿Qué es lo que lleva a Fernando León de Aranoa a ver la fe y la reencarnación como la respuesta en un periodo de crisis? En sus primeros largometrajes lo que el cineasta buscaba era una reacción del espectador, un despertar ante una situación que el veía venir pero que parecía no ser percibida por el resto. Un desvío de la mirada hacia aquellos lugares en los que esta no quiere entrar y aunque sus personajes no podían escapar de su destino, siempre podía existir la posibilidad de un cambio. Sin embargo, ahora sólo queda la reencarnación, empezar de cero. Ya no hay solución y

lo único que queda es reiniciarse e intentar en esta segunda oportunidad hacer las cosas bien. Y por ello le da una nueva oportunidad a Marcela para que en esta ocasión intente hacer las cosas bien porque lo que hay ya no se puede arreglar. Oculto tras un aparente mensaje de esperanza en el que la protagonista emprende un nuevo viaje acompañada por su fe lo que realmente nos encontramos es una visión derrotista, una mirada desesperanzadora ya que en la realidad que nosotros conocemos ya no hay salida siendo la única posibilidad resetear el sistema, desaparecer y empezar de cero.

4.- Consideraciones finales

Lo que resulta interesante del cine de Fernando León de Aranoa de antes de la crisis económica, en pleno crecimiento de España, es que se fija en personajes situados al margen del sistema, que no suelen ser objeto de atención por parte del cine comercial mayoritario (desempleados, prostitutas, habitantes de barrios marginales o inmigrantes). Además, estos personajes son retratados en su cotidianidad y en su lucha por intentar formar parte de un sistema que les expulsa. No obstante y pese a simular su pertenencia a ese grupo mayoritario que los rechaza, siempre vuelven a su vida y saben perfectamente distinguir entre la ficción y la realidad, algo que parece no estar tan claro en el grupo hegemónico.

Su primera película coincide con el inicio de la burbuja inmobiliaria en España y la última se realiza en plena crisis económica. Sus films abarcan, por lo tanto, todo el proceso económico actual, de manera que ofrece un discurso alternativo al triunfalismo de la época. Sin embargo en su última película no ofrece ninguna alternativa se suma al derrotismo generalizado. La situación actual sólo tiene solución si desaparecemos y empezamos desde cero porque lo que hay ya no se puede arreglar y mientras tanto para sobrevivir lo único que queda es creer en algo que nos permita soportar la realidad que nos rodea.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (2012). Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós.
Bauman, Z. (1999). La globalización. Consecuencias humanas. México: Fondo de Cultura Económica.
(2006). Vida líquida. Barcelona: Paidós.
Cruz-Cámara, N. (2005). El simulacro desde el extrarradio: *Barrio* de F. León de Aranoa. *Bulletin of Spanish Studies*, 82 (1), 59-73.
Fontana, J. (2013). El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo XXI. Barcelona: Pasado y presente.
García Delgado, J. L., Fusi, J. P. y Sánchez Ron, J. M. (2008). España y Europa. Barcelona: Crítica / Marcial Pons, col. Historia de España (J. Fontana y R. Villares, directores), vol. 11.

Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo:
Estudio caso de Fernando León de Aranoa

- León de Aranoa, F. (2013). Aquí yacen dragones. Barcelona: Seix Barral.
- Méndez Rubio, A. (2012). La desaparición del exterior. Zaragoza: Eclipsados.
- Ponga, P., Martín, M.A. y Torreiro, C. (2002). Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa. Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla / UNED-Melilla.