

Historias de vida y paisajes alegóricos: estrategias de representación documental en el Cine Ibérico de la Austeridad

Por Iván Villarmea Álvarez

Resumen

El Cine Ibérico de la Austeridad es un ciclo de películas que retratan o reflejan los efectos y consecuencias de la Gran Recesión en la península ibérica a nivel temático, formal o alegórico. Dentro de este ciclo, los trabajos de no-ficción tienden a utilizar dos estrategias complementarias: registro oral de historias de vida, que entronca con tradición de documentales de entrevistas, y el registro visual de paisajes alegóricos, que se apoya en la tradición de los diarios de viaje. Estas estrategias siempre tienen dimensión política: las historias de vida ofrecen a ciudadanos la posibilidad de desarrollar sus propios discursos sobre la recesión, mientras que los paisajes alegóricos dan a ver problemas estructurales enquistados desde hace décadas en las sociedades ibéricas. El propósito de este artículo, por lo tanto, es explicar el funcionamiento formal y discursivo de estas estrategias a través del análisis de títulos como Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana (Blaufuks, 2006), Vidros Partidos (Erice, 2012), Mapa (León Siminiani, 2012), Vida Activa (Nobre, 2014), As Mil e Uma Noites (Gomes, 2014), A Fábrica de Nada (Pinho, 2017) o Apuntes para una película de atracos (León Siminiani, 2018), entre otros.

Palabras clave: historias de vida, paisajes alegóricos, cine español, cine portugués, Cine Ibérico de la Austeridad

Abstract

The Iberian Austerity Cinema is a cycle of films that reflect and respond to the effects of the Great Recession in the Iberian Peninsula at a thematic, formal or allegorical level. Within this cycle, non-fiction works tend to use complementary strategies: the oral record of life stories, which is related to the tradition of the talking-head documentary, and the visual record of allegorical landscapes, comes from the tradition of travelogues. strategies always have a political dimension: life stories provide citizens with the possibility of developing their own discourses on the recession, while allegorical landscapes reveal structural problems that have been entrenched for decades in Iberian societies. The aim of this therefore, is to explain the formal and discursive functioning of these strategies through the analysis of titles such as Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana (Blaufuks, 2006), Vidros Partidos (Erice, 2012), Mapa (León Siminiani, 2012), Vida Activa (Nobre, 2014), As Mil e Uma Noites (Gomes, 2014), A Fábrica de Nada (Pinho, 2017) or Apuntes para una película de atracos (León Siminiani, 2018), among others.

Keywords: life stories, allegorical landscape, Spanish cinema, Portugues cinema, Iberian Austerity Cinema

Resumo

O Cinema Ibérico de Austeridade é um ciclo de filmes que retratam ou refletem os efeitos e consequências da Grande Recessão na Península Ibérica no nível temático, formal ou alegórico. Dentro deste ciclo, as obras de não ficção tendem a

utilizar duas estratégias complementares: o registo oral de que está ligado com a tradição dos histórias de vida, documentários de entrevistas, e o registo visual de paisagens alegóricas, que tem a ver com a tradição dos diários de viagem. Estas estratégias sempre têm uma dimensão política: as histórias de vida oferecem aos cidadãos a possibilidade de desenvolverem os seus próprios discursos sobre a recessão, enquanto as paisagens alegóricas revelam problemas estruturais enraizados há décadas nas sociedades ibéricas. O objetivo deste artigo, portanto, é explicar o funcionamento formal e discursivo dessas estratégias através da análise de títulos como Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana (Blaufuks, 2006), Vidros Partidos (Erice, 2012), Mapa (León Siminiani, 2012), Vida Activa (Nobre, 2014), As Mil e Uma Noites (Gomes, 2014), A Fábrica de Nada (Pinho, 2017) ou Apuntes para una película de atracos (León Siminiani, 2018), entre outros.

Palavras-chave: histórias de vida, paisagens alegóricas, cinema espanhol, cinema português, Cinema Ibérico da Austeridade

Résumé

Le cinéma ibérique de l'austérité est un cycle de films qui montrent ou reflètent les effets et les conséquences de la Grande Récession dans la péninsule Ibérique sur un plan thématique, formel ou allégorique. Dans ce cycle, les œuvres de non-fiction ont tendance à utiliser deux stratégies complémentaires : le récit oral d'histoires de vie, qui est lié à la tradition des documentaires d'entretiens, et l'enregistrement visuel de paysages allégoriques, qui provient la tradition des carnets de voyage. Ces stratégies ont toujours une dimension politique : les histoires de vie

offrent aux citoyens la possibilité de développer leurs propres discours sur la récession, tandis que les paysages allégoriques révèlent des problèmes structurels ancrés depuis

des décennies dans les sociétés ibériques. Le but de cet article est donc d'expliquer le fonctionnement formel et

discursif de ces stratégies à travers l'analyse des titres

comme Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana (Blaufuks, 2006),

Vidros Partidos (Erice, 2012), Mapa (León Siminiani, 2012),

Vida Activa (Nobre, 2014), As Mil e Uma Noites (Gomes, 2014),

A Fábrica de Nada (Pinho, 2017) ou Apuntes para una película

de atracos (León Siminiani, 2018), entre autres.

Mots-clés: histoires de vie, paysages allégoriques, cinéma

espagnol, cinéma portugais, Cinéma Ibérique de l'Austérité

Datos del autor

Iván Villarmea Álvarez (1981) es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y trabaja actualmente como profesor auxiliar invitado de estudios fílmicos en la Universidade de Coimbra. Ha publicado el libro 'Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film' (2015) y coeditado los volúmenes 'Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI' (2014, con Horacio Muñoz Fernández) y 'New Approaches to Cinematic Space' (2019, con Filipa Rosário). Desde 2011, además, escribe en la revista

digital de crítica cinematográfica 'A Cuarta Parede'.

Fecha de recepción: 21 de septiembre 2020

Fecha de aprobación: 17 de agosto 2021

Antes de la plaga, muchos ciudadanos de la península ibérica ya vivían confinados, y no por miedo a contagiarse de Covid-19, sino por falta de dinero y recursos para afrontar la crisis social y económica que precedió a esta pandemia. El breve y frágil ciclo de crecimiento económico que se produjo entre finales del siglo XX y principios del XXI tanto en España -entre 1994 y 2007- como en Portugal -entre 1994 y 2001- creó un espejismo de riqueza transitoria desmoronaría con la crisis financiera global del año 2008 y la posterior Gran Recesión. Salvo honrosas excepciones, mayoría de cineastas ibéricos tardaron años en reaccionar, de modo que las principales representaciones cinematográficas de este proceso no llegarían hasta la década siguiente, a partir 2011, cuando surgió el llamado cine ibérico austeridad: un ciclo de películas que mostraban no sólo los efectos de la crisis financiera, sino sobre todo las consecuencias de las políticas de austeridad fiscal aplicadas por distintos gobiernos españoles -entre 2010 y 2018- y también portugueses - entre 2010 y 2015.

Las películas de este ciclo no suelen explicar las causas ni señalar a los responsables de la recesión, como ocurre en las cinematografías anglosajonas, sino que se centran en el retrato de aquellos colectivos más afectados por coyuntura adversa: las personas desempleadas, desahuciadas, enfermas, ancianas o emigradas que se vieron obligadas a quedarse encerradas en casa por esa falta de dinero y recursos ya mencionada, o bien a tener que abandonarlas en contra de su voluntad. Esta situación creó un fuerte deseo de fuga y de ruptura entre estas personas, las víctimas de la crisis, que algunos cineastas ibéricos capturaron en trabajos de ficción que empleaban, fundamentalmente, dos estrategias complementarias: el registro oral de historias de vida y el registro visual de paisajes alegóricos.

La primera de estas dos estrategias entronca con tradición de documentales de entrevistas, actualizada, eso sí, algunos elementos performativos, puesto que los testimonios proceden ahora de monólogos o declaraciones a cámara más o menos ensayadas, a modo de lo que Jean-Louis Comolli ha denominado "auto mise en scène" (2004: 153-154). Pienso aquí, por ejemplo, en largometrajes como Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez! (João Viana, 2013), Vida Activa (Susana Nobre, 2014), En tierra extraña (Icíar Bollaín, 2014), La Granja del Pas (Silvia Munt, 2015) y Young & Beautiful (Marina Lameiro, 2018), o también en mediometrajes como Vidros Partidos (Víctor Erice, 2012), Acima das Nossas Possibilidades (Pedro Neves, 2014) y Notas de Campo (Catarina Botelho, 2017). La segunda estrategia se apoya a su vez en la tradición de los diarios de viaje para dar un sentido narrativo y subjetivo a un conjunto de imágenes ambientales extraídas y abstraídas de sus respectivos contextos geográficos: es el caso, de nuevo, de Notas de Campo, pero también de Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana (Daniel Blaufuks, 2006), Ruínas (Miguel Mozos, 2009) y Revolução Industrial (Tiago Hespanha & Frederico Lobo, 2014).

Las historias de vida suelen ser crudas y directas, mientras que los paisajes alegóricos adoptan un tono distanciado y ensayístico, pero ambas estrategias pueden coincidir un tercer tipo de películas: los autorretratos filmados por cineastas viajeros, como Mapa (Elías León Siminiani, 2012), E Agora? Lembra-Me (Joaquim Pinto, 2013) o Ingen ko på isen (No Cow on the Ice, Eloy Domínguez Serén, 2015). Hay veces, incluso, que estas estrategias aparecen en piezas de ficción documental, como País de Todo a 100 (Pablo Llorca, 2014), As Mil e Uma Noites (Miguel Gomes, 2015) o A Fábrica de Nada (Pedro Pinho, 2017). Su función, en todo caso, siempre tiene una dimensión política: las historias de vida ofrecen a los ciudadanos la posibilidad de desarrollar sus

propios discursos sobre la recesión, mientras que los paisajes alegóricos dan a ver problemas estructurales enquistados desde hace décadas en las sociedades ibéricas.

Todas estas películas documentan la transformación de ese deseo de fuga y de ruptura que recorrió la península ibérica entre los años 2008 y 2018 en un deseo de contar y de mostrar la experiencia de la recesión desde una perspectiva humana e histórica pudiese contrarrestar los discursos que de culpabilización y victimización que se utilizaban entonces para justificar o lamentar las políticas de austeridad. El propósito de este artículo, por lo tanto, es explicar el funcionamiento de estas dos estrategias de representación a través del análisis formal y discursivo de algunos de estos títulos, prestando especial atención a aquellos que intentan establecer un puente empático entre personajes-emisores espectadores-receptores, una dicotomía entre quien cuenta -o muestra- y quien escucha -o mira- que permite salvar la distancia entre el yo y el nosotros.

Mi historia, nuestras historias

Un cine centrado en las consecuencias de la recesión entre la población más vulnerable tenía que terminar desarrollando una política de representación preocupada por el dolor y el sufrimiento de sus personajes, como ha explicado Allbritton (2014: 101-115). Ese malestar colectivo, representado normalmente de forma física e hiperbólica en ficciones como Magical Girl (Carlos Vermut, 2014) o São Jorge (Marco Martins, 2016)¹, podía expresarse también de forma más sutil a través de las inflexiones de voz de aquellas personas que necesitaban verbalizar sus experiencias como terapia para sobrellevar sus respectivos infortunios. Ese impulso a contar

y compartir historias de vida fue interpretado por Germán Labrador Méndez como "una tecnología de imaginación política" basada en la creación de "un puente empático" entre aquellos que cuentan sus historias y aquellos que las escuchan (2012: 562-563). Esos relatos, según este autor, comenzaron a "ser entendidos como parte de problemas estructurales mayores, elevando a la categoría de asunto político colectivo lo que, hasta entonces, era narrado como riesgo individual, vida privada" (Labrador Méndez, 2012: 563). De este modo, el propio acto de contar una vida más o menos feliz o desgraciada, pero siempre influida por factores socioeconómicos, facilitaba la identificación entre emisores y receptores como medio para desafiar los discursos que, entre 2008 y 2012, abogaban por expiar una supuesta culpa compartida a través del sacrificio personal y la resignación pasiva.

ideas de Germán Labrador Méndez sobre la dimensión política de las historias de vida ya aparecen citadas en el trabajo de Allbritton (2014: 4, 6, 10) y reaparecen en el artículo "Precarity and Vulnerability: Documentaries on the crisis in Spain" de Araceli Rodríguez Mateos (2018: 200-203, 208, 212, 215), que analiza títulos como En tierra extraña, La Granja del Pas o A quien conmigo va (Amparo Mejías, 2015). En estos documentales, según la autora, el empleo de voces en persona resultaba clave para transformar primera implicación emocional de los espectadores en empatía en lugar de en compasión (Rodríguez Mateos, 2018: 203, 208). Estas voces, además, surgían muchas veces en las asambleas de los movimientos anti-austeridad de la época, como Movimiento 15-M o la Plataforma de Afectados por Hipoteca, por lo que sus relatos se deben interpretar, según Rodríguez Mateos, como piezas de un proceso de toma conciencia colectiva enmarcado en un contexto histórico más amplio (2018: 212).

Muchos cineastas portugueses, mientras tanto, recurrieron a esta misma estrategia para retratar el impacto social del Programa de Ajuste Económico para Portugal. Así, durante un quinquenio, el cine luso de no-ficción se llenó de voces afligidas que exponían sus desgracias y privaciones cotidianas con un tono que oscilaba entre la nostalgia (en Vidros Partidos, Vida Activa y Revolução Industrial), la esperanza *As Mil e Uma Noites* y A Fábrica de Nada) desesperación (en Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!, Acima das Nossas Possibilidades y Notas de Campo). Estas voces expresaban sus respectivos puntos de vista sobre los procesos macroeconómicos de los que formaban parte, y algunas -en concreto, en Vidros Partidos, Vida Activa, Industrial y A Fábrica de Nada- lo hacían desde la tradición del cine militante, en su variante posfordista, planteando una doble crítica: primero de las fábricas, como espacios de explotación laboral, pero también del propio cine, como medio de explotación audiovisual (ver Ramos Martínez 2013: 124). Estos títulos, según Patricia Sequeira Brás, abordaban el presente en clave histórica al remontarse a un anterior a la crisis financiera -la desindustrialización- que sería la causa y no la consecuencia de la recesión en Portugal:

el proceso de desindustrialización es una 'representación metonímica' de la crisis de la deuda portuguesa porque la inversión en industrias intensivas en mano de obra y el cierre de industrias pesadas preludiaron el posterior rescate financiero (Finn, 2017: 16). Al centrarse en la desindustrialización, Vida Activa, Revolução Industrial y A Fábrica de Nada tratan de historizar la crisis económica y de la deuda. De esta forma, estas películas rechazan simultáneamente la idea de que ambas crisis fueron apenas un momento delimitado en el tiempo, así como la supuesta aceptación generalizada de la imposición de medidas de austeridad (2020: 91).²

El mediometraje Vidros Partidos, por ejemplo, trae el pasado al presente a través de una serie de pruebas de cámara en las que antiguos trabajadores de una fábrica textil³ cuentan sus respectivas historias de vida. 4 Estos trabajadores -seis hombres y cinco mujeres de entre cincuenta y ochenta añosevocan ante la cámara las duras condiciones de su vida laboral con una vieja fotografía detrás: una imagen tomada en el comedor de esa fábrica a principios del siglo veinte (fig. 1). Sus miradas, dirigidas a cámara, se unen con las miradas de las personas que aparecen en la fotografía para encuentro de la mirada del espectador. Esta superposición de miradas busca establecer un puente empático entre trabajadores de distintas épocas, dando así un alcance universal a este caso particular, como ha señalado Cristina Moreiras-Menor (2017: 274-276). Las historias y miradas de estos trabajadores simbolizan y sintetizan más de ciento cincuenta años de capitalismo industrial previo a la recesión, un fenómeno que no se presenta aquí como una anomalía temporal, sino como colofón de una larga genealogía de explotación laboral.



Figura 1. Vidros Partidos (Víctor Erice, 2012)

Las historias de Vida Activa, por su parte, recuerdan que el trabajo moldea la identidad mientras el desempleo mina la autoestima. Este largometraje reúne una serie de entrevistas con personas desempleadas de mediana edad: quince hombres y diez mujeres que, para el mercado laboral anterior a la recesión, ya eran demasiado viejas para trabajar, como expone una de las entrevistadas, aunque todavía eran demasiado jóvenes para jubilarse (min. 50). La mayoría de estas personas tenía un bajo nivel educativo y escasos conocimientos informáticos, por lo que se habían quedado sin empleo tras haber trabajado durante dos o tres décadas en sectores como la industria textil, la química o la metalúrgica en los que el mercado laboral, debido a la desindustrialización, ya había colapsado antes de la recesión. En estas circunstancias, sus vidas se encontraban suspendidas en una parálisis forzosa e indeseada que la película, según Patricia Sequeira Brás, enfatiza a través de los parecidos y repeticiones que se producen en sus respectivas historias individuales y que componen, en definitiva, el relato colectivo de una generación que, tras años de desgastar sus cuerpos, se encontró sin empleo ni medios de subsistencia en plena recesión (2020: 80-82).

Las personas que aparecen en Vidros Partidos y Vida Activa dedicaron los mejores años de sus vidas al trabajo fabril, por lo que no resulta extraño que sus historias expresen una cierta nostalgia por aquellos años y aquellos empleos, por duros que fuesen. Este sentimiento, sin embargo, puede resultar contraproducente a la hora de reaccionar ante una nueva coyuntura, puesto que puede llevar a la desidia o al inmovilismo. Por este motivo, el tono de las historias de vida resulta un poco más esperanzador en aquellas ficciones documentales, como As Mil e Uma Noites y A Fábrica de Nada,

que exploran posibles soluciones al bloqueo vital y laboral provocado por la recesión con una actitud más juguetona y autoconsciente.

El primero de estos títulos, As Mil e Uma Noites, mezcla metraje documental y reconstrucciones fantasiosas a lo largo de sus más de seis horas de duración, distribuidas en tres largometrajes independientes compuestos por once episodios inspirados en distintas historias reales recogidas entre 2013 y 2014 por un equipo de periodistas. El prólogo, titulado 'Los trabajos del realizador, de los constructores navales y del exterminador de avispas', se abre precisamente con historias de vida de varios trabajadores de los astilleros navales de Viana do Castelo, que en ese momento estaban en pleno proceso de privatización. Sus voces se escuchan sobre imágenes de protestas y se mezclan con la voz del propio realizador, en un gesto de identificación y de solidaridad. Más adelante, el episodio 'El baño de los magníficos' incluirá tres entrevistas con trabajadores desempleados que expondrán tanto las restricciones socio-económicos de su situación como los problemas psicológicos que les provoca. Este tipo de testimonios, junto al resto de relatos ficcionados, componen un gran fresco social en el que el protagonismo recae siempre el conjunto de la comunidad, como ha explicitado el realizador (Gomes en Lepastier, 2015: 24-32), ya sea en su dimensión utópica -la comunidad de pajareros que protagoniza el último episodio: 'El embriagador canto de los pinzones'- o su dimensión nacional, en alusión al conjunto ciudadanía portuguesa. La propia estructura del proyecto favorece esta identificación entre el fragmento -ya sea el episodio o el individuo- y el conjunto -de la obra o de la comunidad- desde el momento en el que el cineasta considera que "cada individuo [...] lleva consigo historias" que, para él, son tan importantes "como el conjunto que crean" (Gomes en

Estrada y Losilla, 2016: 13). Estas historias suelen ser dramáticas, pero Gomes evita el tono agónico de otras películas del cine de la austeridad recurriendo al humor, a la fantasía y al empleo de alegorías visuales abiertas a interpretaciones optimistas, como la imagen que cierra 'El baño de los magníficos': un grupo de gente alegre bañándose en el Océano Atlántico en pleno invierno para celebrar la llegada del año nuevo (min. 112-114).

A Fábrica de Nada, mientras, recupera algunos clichés del cine social y militante con el objetivo de refutarlos para tratar de reelaborarlos: así, lo que comienza como una ficción documental interpretada por trabajadores industriales sobre un conflicto laboral en una fábrica de ascensores⁵ irá poco a poco convirtiéndose en una propuesta autocrítica y reflexiva, atravesada por un humor seco y amargo, que incluso se atreverá a escenificar un número musical coreografiado al borde de la autoparodia (min. 144-150, fig. 2). Cada trabajador, de nuevo, tiene una historia, que algunos cuentan a cámara entrevistas pactadas justo en el momento en que la ficción documental se abre a ese tono más autorreflexivo (min. 73-77). Estos testimonios aparecen tras el primer punto de giro del guión, cuando los trabajadores, pese a sus dudas, deciden en asamblea iniciar una huelga y una ocupación indefinidas (min. 66-73). Esas dudas sobre qué estrategia adoptar para defender sus empleos, y sobre cómo trabajar una vez que han decidido ocupar y autogestionar la fábrica, tiene su reflejo en las cineasta Pedro Pinho a propias dudas del la representar este conflicto: de ahí la trasformación gradual del estilo de la película y la superposición de diferentes estrategias de representación, que van siendo testadas descartadas, una tras otra, en un intento de actualizar y continuar tanto la lucha obrera -en este caso, frente a la

movilidad del capital transnacional- como la tradición del cine social y militante.



Figura 2. A Fábrica de Nada (Pedro Pinho, 2017)

As Mil e Uma Noites y A Fábrica de Nada desarrollan una autoconsciencia metacinematográfica desde el momento en que sus respectivos directores se autorretratan como trabajadores creativos. Los cineastas, a fin de cuentas, también tienen sus propias historias de vida, que infiltran en sus películas de forma explícita -Miguel Gomes interpretándose a sí mismo con mucha sorna en el prólogo de As Mil e Uma Noites- o implícita - Pedro Pinho proyectándose con no menos ironía sobre el personaje interpretado por el también cineasta Daniele Incalcaterra en A Fábrica de Nada. El humor ayuda aquí a salvar la distancia entre los trabajadores industriales que están frente a la cámara de los trabajadores creativos que están detrás, puesto que los cineastas no pretenden compararse con las personas que filman sino solidarizarse con ellas desde la consciencia de su posición de poder: "la figura del director", escribe Patricia Sequeira Brás, potencia dimensión reflexiva de estas películas "en la medida en que

problematiza la forma en que el medio cinematográfico suele explotar la imagen del trabajador" (2020: 88-89).

Susana Nobre, la directora da *Vida Activa*, también se autorretrata en su película, y esta vez sin humor ni distanciamiento irónico, puesto que habla desde la misma posición que las personas que filma: la de una trabajadora que ha perdido su empleo, ya que su documental termina con el cierre del centro de formación profesional en donde había estado trabajando mientras preparaba esta película, entre 2007 y 2011. Su voz y su presencia, igual que la aparición inicial de Miguel Gomes en *As Mil e Uma Noites* o los cameos de una veintena de cineastas en *ó Marquês*, *Anda Cá Abaixo Outra Vez!*, tienen que ver con otras dos tendencias del cine ibérico de la austeridad basadas, como las historias de vida, en el empleo empático de la primera persona: los retratos y los autorretratos, formulados a menudo como diarios filmados.

Vidas filmadas

La tecnología digital alcanzó una posición hegemónica dentro del medio cinematográfico justo antes del inicio de la recesión. Sus ventajas -cámaras más ligeras, materiales más baratos, facilidades para grabar y editar durante más tiempo con menos equipo, etc- ayudaron a muchos cineastas a seguir trabajando durante estos años, y algunos -aquellos que trabajaban a nivel local, de forma anónima y con más limitaciones presupuestarias, según el perfil identificado por Jim Lane (2002: 4)- optaron por filmar directamente sus propias vidas, ya fuese por falta de medios para emprender otro tipo de proyectos o por su deseo de expresar y compartir sus miedos y ansiedades personales y profesionales en este momento histórico. Este impulso autobiográfico está detrás de

autorretratos como Mapa, E Agora? Lembra-Me o Ingen ko på isen y también de retratos familiares como Los desheredados (Laura Ferrés, 2017), Niñato (Adrian Orr, 2017) o Apuntes para una película de atracos (Elías León Siminiani, 2018), incluso de un retrato generacional como Young & Beautiful, en los que los cineastas se exponen como protagonistas o se camuflan detrás de familiares y amigos para filmar, una vez más, una historia de vida: la suya, la de su familia o la de su generación.

Salvo Niñato, que emplea una puesta en escena observacional para mostrar la vida familiar de un amigo del cineasta, 8 la mayoría de estas películas combinan testimonios verbales explícitos, ya sea a través de monólogos o diálogos, con otro tipo de estrategias de carácter reflexivo -en Mapa, E Agora? Ingen ko på isen- o performativo -en Los Lembra-Me е desheredados, Apuntes para una película de atracos y Young & Beautiful- para dar a ver esas vidas propias y ajenas en toda su fragilidad. A diferencia de los ejemplos analizados en la sección anterior, estas historias de vida ya no aparecen sintetizadas en parlamentos cerrados, sino que se van poco a poco construyendo ante la cámara a través de una serie de micronarrativas que, según Lane (2002: 95), presentan a los sujetos filmados como figuras en tensión entre dos temporalidades: el presente ya pasado -y por lo tanto irrecuperable- de las imágenes y el presente posterior -en permanente reformulación- del comentario y del montaje.

Ninguno de estos títulos trata explícitamente de la recesión, pero todos recogen alguno de sus efectos. Joaquim Pinto, por ejemplo, plantea el rodaje de *E Agora? Lembra-Me* como una terapia para documentar y sobrellevar un tratamiento experimental contra la Hepatitis C y el VIH que le impide continuar con su trabajo habitual como productor y sonidista cinematográfico. La duración de ese tratamiento -un año, a

partir de noviembre de 2011- coincide con el peor momento de la recesión en la península ibérica, de modo que la película incluye numerosos apuntes sobre la actualidad política y económica: desde las imágenes de la victoria del Partido Popular por mayoría absoluta en las elecciones generales españolas de 2011, que Pinto ve por televisión en un hotel de Madrid el día que firma el consentimiento para iniciar su tratamiento (min. 5), a las noticias sobre los posteriores recortes en sanidad -resultado directo de las políticas de austeridad fiscal- que dificultan el tratamiento de muchas personas como él. En este contexto, el propio malestar físico del cineasta adquiere una dimensión alegórica que permite identificar enfermedad y recesión por ser dos procesos nocivos con los que hay que seguir viviendo. La película, por eso, emplea un tono poético para transmitir un mensaje vitalista con el que contrarrestar los problemas derivados tanto de la enfermedad / recesión como del tratamiento / austeridad.

Eloy Domínguez Serén adopta una actitud similar en Ingen ko på isen, su autorretrato como trabajador inmigrante durante casi tres años en Suecia. 9 El propio título de esta película una frase hecha en sueco que significa, literalmente, que no hay vacas sobre el hielo, por lo que no hay motivo para preocuparse- antepone un mensaje positivo a una situación difícil: vivir y trabajar en un país y en una extranjera. El cineasta emigró a Suecia en junio de 2012, por ser el país de su pareja en aquel momento, y permaneció allí hasta febrero de 2015, un arco temporal que coincide, nuevo, con el punto álgido de la recesión. Durante ese tiempo, pese a sus títulos universitarios, realizó trabajos manuales la construcción (fig. 3) el sector de y el sector servicios, como tantos otros jóvenes ibéricos empujados a la emigración por falta de oportunidades laborales en sus países de origen; una historia frecuente que, en este caso, tiene un

precedente familiar: los abuelos de Eloy Domínguez Serén ya habían pasado cuarenta años emigrados en Holanda. Ingen ko på isen, sin embargo, evita presentar la experiencia migratoria como un trauma repetido al establecer un equilibrio entre sus -descubrir forma ventajas una nueva cultura como de descubrirse a sí mismo- e inconvenientes -la sensación de parálisis y aislamiento que acompaña a muchos inmigrantes, incrementada por el desdén burocrático- en una narrativa concebida como una búsqueda personal con una proyección generacional.



Figura 3. Ingen ko på isen (Eloy Domínguez Serén, 2015)

Las películas de Elías León Siminiani parten también de una búsqueda personal en el presente del rodaje que se transforma en una búsqueda de significado en el presente del montaje. Mapa, su primer largometraje, surge como reacción a un doble bloqueo laboral y sentimental tras haber perdido su trabajo como realizador televisivo y haberse separado -temporalmente, como se sabrá después- de Ainhoa Ramírez. Sin empleo y sin pareja, el cineasta decidió emprender en abril de 2008 un

viaje de cuatro meses a la India que pretendía documentar en un diario filmado. Su verdadera motivación, sin embargo, era encontrar una nueva compañera sentimental, como reconoce en pleno metraje, por lo que su crisis personal -que, de nuevo, se desarrolla en paralelo a la recesión- retroalimentará todo este proyecto: esa crisis terminará por convertirse en el tema central de *Mapa*, y hacer esta película permitirá al cineasta superar sus bloqueos.

Mapa juega desde el inicio con las expectativas del público: sus repentinos cambios de tema y de enfoque -del diario de viaje al diario sentimental, pasando por alguna referencia oportunista y autocrítica a la recesión y al Movimiento 15-M- pueden parecer arbitrarios, pero sirven para contar la historia de vida del cineasta. El clímax de Mapa debe situarse, en este sentido, en la secuencia en la que León Siminiani graba un mandala en su casa mientras se pregunta "¿y ahora qué?, ahora que [...] hemos descartado la India, el amor, la crisis y cualquier otra vía posible para esta película... ¿ahora qué?" (min. 55). Esta pregunta retórica expresa el vacío y la desorientación de la generación del cineasta ante la quiebra de su relato vital previo a la recesión; 10 un relato engañoso y envenenado que puede atrapar a una persona en una situación perniciosa por un exceso de optimismo o de entusiasmo, como han advertido Lauren Berlant (2011) y Remedios Zafra (2017). 11 La respuesta a esa pregunta, sin embargo, llegará en Mapa a través de un accidente de tráfico inesperado, que recuerda que la vida continúa más allá de los relatos con los que intentamos guiar, explicar o justificar nuestra existencia, como "la fantasía de la buena vida" sobre la que escribe Berlant (2011: 1) o la búsqueda del ser amado que emprende León Siminiani en Mapa.

Estas crisis personales y/o creativas que muchos cineastas ibéricos reflejan en sus películas pueden interpretarse de forma

general como alegorías de la situación socio-económica de sus respectivos países, aunque el empleo consciente de lo que Paul Arthur ha llamado "estética del fracaso" (1993: 126-132) algunos casos concretos -Gomes al inicio de As Mil e Uma Noites, León Siminiani en Mapa- apunta más bien hacia una crítica paródica de aquellos cineastas incapaces de encontrar formas originales y significativas de abordar procesos de crisis, empezando por la propia recesión: Jeff Kinkle y Alberto Toscano han afirmado, en este sentido, que las representaciones de la crisis no tienen que implicar una crisis, por falta de ideas, de la propia representación (2011: 39). Para combatir esa falta de ideas, León Siminiani incluyen en sus películas referencias continuas a su proceso creativo, uniendo su vida y su trabajo en un mismo discurso para mostrar cómo surgen y de dónde proceden esas ideas. Esta metodología, después de Mapa, reaparece en Apuntes para una película de atracos, un documental reflexivo en primera persona en el que conviven varias capas de relato: de nuevo, el registro del proceso creativo y de la vida privada del cineasta, que se ha vuelto a emparejar con Ainhoa Ramírez, con quien tendrá una hija que el público verá nacer y crecer en esta película; y además, como novedad, la inclusión de una voz coprotagonista que contará su historia de vida en la segunda mitad del metraje.

Esa voz pertenece a Flako, un hombre que se dedicó durante los peores años de la recesión a atracar bancos a través de un método muy específico -entrar en sus sótanos alcantarillas- por lo que fue detenido en agosto de 2013. La versión periodística de su historia circuló a través de los medios de comunicación en su momento, tras lo que el cineasta decidió contactar con Flako: primero, mientras estaba prisión, mediante cartas y visitas puntuales; y después, a partir de su primer permiso penitenciario, en febrero de 2016, a través de encuentros personales. Su historia tiene dos

particularidades: ser hijo de otro conocido atracador de bancos, encarcelado cuando él era apenas un bebé, a principios de 1984; y ser padre de un bebé nacido el mismo día de 2013 en que él mismo fue arrestado. Dado que la hija de León Siminiani nace un año después, el 20 de noviembre de 2014, Apuntes para una película de atracos se convertirá inesperadamente documental sobre la familia, la paternidad y las relaciones de clase, en la medida en que los encuentros entre Flako y León Siminiani conllevan un intercambio de visiones del mundo que las inmensas diferencias que existen entre sus respectivos medios sociales.

Para conocer y comprender mejor la historia de Flako, León Siminiani reconstruye momentos claves de su vida y de sus robos a través de estrategias performativas: reproducirá, por ejemplo, los movimientos de los atracadores durante su investigación previa en superficie, así como su itinerario a través de las alcantarillas, y también escenificará, con Flako ante la cámara, el momento de su detención en el lugar exacto en que se produjo. Una de las imágenes más significativas de toda la película aparecerá durante una de estas reconstrucciones, cuando Flako, al explicar a León Siminiani cómo preparar un atraco, levanta una tapa de alcantarilla delante de la cámara a modo invitación literal y simbólica a profundizar en su historia (min. 46, fig. 4). El vacío y la oscuridad del agujero retienen la mirada del cineasta y aumentan su fascinación por este personaje, al que cederá definitivamente la voz narrativa de la película a partir de esta secuencia. 12 A través de esta narración compartida, Apuntes para una película de atracos confirma que las historias de vida se pueden contar a una, dos o muchas voces, en un ejemplo notable de autobiografía en paralelo.



Figura 4. Apuntes para una película de atracos (Elías León Siminiani, 2018)

Viaje al país de la austeridad

"Las historias de vida", escribe Germán Labrador Méndez, "introducen una escala humana en procesos que suelen relatados en magnitudes cuantificables, típicamente procesos de modernización, de desarrollo, crisis económica, éxodos demográficos o crisis ecológicas" (2012: 564). Estos procesos suelen dejar una huella indeleble en el territorio durante décadas, por lo que muchos cineastas buscan en el paisaje una alegoría que acompañe y complemente las historias de vida con el objetivo de proyectarlas en el tiempo y el espacio, para que la escala humana de la palabra se pueda encontrar con la escala geológica de las imágenes. El género más proclive a este tipo de discurso en el cine ibérico de la austeridad ha sido el diario de viajes, puesto que recoge las impresiones de cineastas que recorren territorios propios o ajenos a la caza de imágenes e ideas que les permitan establecer un diálogo entre los ciclos cortos de las historias

de vida recogidas en el comentario y los ciclos largos de los procesos históricos representados mediante el paisaje.

El comentario de la mayoría de estas películas emplea algún tipo de voz en primera persona: puede ser la voz del cineasta, como en Mapa, E Agora? Lembra-Me o Ingen ko på isen; de otra persona contratada para interpretar el papel de narrador, como en Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana, Revolução Industrial o País de Todo a 100; de personas reales que cuentan su historia de vida, como en Notas de Campo y, de nuevo, en Revolução Industrial; o de distintos narradores anónimos que recitan textos relacionados con los lugares representados, como en Ruínas. La interacción entre estas voces y las imágenes del paisaje permite concretar, ampliar o alterar el sentido de las distintas secuencias de estas películas con el fin de ir moldeando sus respectivos discursos.

Tres de estos títulos -Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana, Ruínas y Revolução Industrial- se sitúan dentro tradición de la imagología portuguesa, definida por Eduardo Lourenço como "un discurso crítico sobre las imágenes que nos hemos forjado de nosotros mismos" (1978: 11-12); y dos de ellos -Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana y Ruínas- funcionan retrospectivamente como premoniciones de la recesión, ya que son proyectos anteriores al cambio de ciclo económico. El viaje -en coche, de norte a sur, en Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana; en barca, a través del Río Ave, en Revolução Industrial; o bien un desplazamiento de carácter directamente abstracto, como en Ruínas, en donde la yuxtaposición de lugares abandonados no sigue una lógica geográfica- supone un recurso narrativo para retratar un país dominado por sus fantasmas, estancado entre un pasado fosilizado y un futuro nunca alcanzado.

El caso de Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana resulta especialmente significativo, puesto que su rodaje transcurrió em un momento -verano de 2004, justo después de la celebración del Campeonato Europeo de Fútbol en Portugal, a los treinta años de la Revolución de los Claveles- en que el país parecía haber alcanzado los niveles de vida, bienestar y prosperidad de sus vecinos europeos. Este diario de viaje, sin embargo, muestra "el Portugal del fracaso y del desastre" (Mexia, 2006), en donde "todos los pueblos, rotondas, autopistas y casas se presentan", según Filipa Rosário, "como parte del mismo 'acontecimiento' cultural, político y económico negativo" (2018: 239). Para hacer esta película, el artista visual Daniel Blaufuks recorrió el país filmando paisajes periféricos, costeros y forestales en donde los espacios residenciales, comerciales y naturales se habían fundido en lo que Álvaro Domingues denomina "la calle-carretera" (2009): una infraestructura linear en donde se suceden versiones locales de no-lugares globales. Esta forma de planificación espacial supone una amenaza, según Blaufuks, para el propio paisaje como construcción cultural y como lugar de memoria, puesto que "deja de ser parte de nosotros para convertirse en escenario [...] cada vez más fino, casi transparente", como se dice en el comentario (min. 60).

La continua interacción entre imágenes ambientales, comentario reflexivo y subtítulos con información socioeconómica crea un discurso autocrítico en Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana que señala las contradicciones internas de la sociedad portuguesa, empezando por su tendencia a confundir ostentación con riqueza y riqueza con bienestar, un defecto que Eduardo Lourenço ya había teorizado tres décadas antes al denunciar la tendencia portuguesa hacia el aparato y la apariencia en su artículo "Somos un pueblo de pobres con mentalidad de ricos" (1988: 133-134). La persistencia del

mismo tipo de problemas una vez identificados lleva a lo que Santos considera un "exceso Boaventura de Sousa diagnóstico": "la reiteración de las mismas razones para explicar el atraso en muchos y diferentes tiempos y contextos históricos" (2012: 38). Las repetidas quejas de Blaufuks sobre las disfunciones enquistadas en la sociedad portuguesa, así como la acumulación de lugares abandonados en Ruínas y Revolução Industrial, entroncan con este exceso de diagnóstico a la hora de advertir que "el problema del pasado" -esto es, conjunto de representaciones sobre las condiciones históricas que en una determinada sociedad explican deficiencias del presente, formuladas como atrasos en relación al presente de los países más desarrollados" (Santos, 2014: 37) - iba a condicionar los problemas del futuro, como auguraban distintas voces antes de la recesión, de José Gil (2004: 139) al propio Blaufuks (en Câmara, 2006).

Los paisajes de Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana, Ruínas y Revolução Industrial cuentan una historia de capitalismo industrial y modernidad truncada que afecta a varias generaciones de portugueses, por lo que funcionan como alegorías socioeconómicas nacionales en las que existe una correspondencia directa entre lugares representados y temas tratados. Su equivalente español podría ser País de Todo a 100, una ficción documental que mezcla imágenes observacionales con un comentario ficcional¹³ para ofrecer un itinerario crítico por lo que Ricardo Méndez, Luis D. Abad y Carlos Echaves han llamado "los territorios del ladrillo", que identifican con "el litoral mediterráneo, las islas y la periferia metropolitana madrileña" (2015: 124).

El narrador, que se presenta en la primera secuencia a través de una historia de vida ficticia, es un ciudadano español emigrado a Berlín que vuelve a su país de vacaciones

en otoño de 2012 con un amigo finlandés. Su relato permite combinar imágenes de protestas sociales filmadas en las calles y plazas de Madrid con un inventario de paisajes heridos derivados de la burbuja inmobiliaria, marcados irrupción de infraestructuras inútiles -como el aeropuerto de Castelló de la Plana- y obras abandonadas, ya sea de ciudades de vacaciones fallidas -como Marina d'Or Golf, en el País Valenciano, o Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort, en la Región de Murcia- o bien de ciudades dormitorio de la periferia madrileña, como Valdeluz o Seseña. 14 La yuxtaposición de estos dos tipos de imágenes vincula la destrucción del espacio público con la destrucción del territorio, dos síntomas de la crisis de la democracia española que la película sitúa en un ciclo temporal que anticipa y excede la duración de la recesión.

El comentario de País de Todo a 100 identifica en todo momento el contenido de estas imágenes, por lo que el sentido de sus paisajes alegóricos queda siempre acotado dentro de un discurso crítico concebido en clave nacional. Otros diarios de viaje, en cambio, emplean el contraste entre la voz y la imagen para proponer interpretaciones del paisaje de carácter más abstracto, emocional y subjetivo, como Mapa o Notas de estos títulos, el rodaje en localizaciones Campo. Εn extranjeras -el norte de la India en la primera mitad de Mapa, el desierto marroquí en la segunda mitad de Notas de Campoestablece un distanciamiento por dépaysement que potencia el componente simbólico del paisaje, que la voz puede incluso explicitar, como en Mapa, cuando León Siminiani filma imagen de "un hombrecillo [que] corre sobre el cauce seco del Ganges contra una tormenta premonzónica" (min. 10), después interpreta en clave personal: "en realidad, soy yo [...] el que corre contra la tormenta como el hombrecillo, al

intentar darle la espalda a la muerte, al querer ignorar mi angustia" (min. 16).

El dispositivo de Notas de Campo resulta mucho más crudo en su mecánica: la cámara recoge imágenes de distintos paisajes del Alentejo, el Algarve y Marruecos que se deslizan de derecha a izquierda -filmados, por lo tanto, desde un vehículo en movimiento- sobre los que se escuchan las historias de vida de dos mujeres durante la recesión. Esos paisajes, al inicio, son cultivos fértiles y organizados que dan paso, de repente, a tierras más secas, menos trabajadas y más desorganizadas. El punto de inflexión se produce a mitad de metraje, en la última secuencia rodada en territorio portugués, que empieza con imágenes de cultivos que, en el salto de una parcela a otra, se convierten en terrenos baldíos mientras una de las mujeres habla de los problemas derivados de la falta de dinero en su vida cotidiana y entorno social (min. 22-24).

La interpretación de estos paisajes es mucho más abierta en Notas de Campo que en Mapa: así, la imagen de la carretera cortada por un torrente de agua -la única imagen fija y sin comentario en todo el metraje- puede representar el corte abrupto que la recesión supuso en los proyectos y relatos vitales de muchas personas, mientras que la fuerza del agua que corre en una dirección imprevista puede aludir a la acción colectiva que ayudó a resistir y reorientar las políticas de austeridad (min. 32-33, fig. 5). Las mujeres, de hecho, no sólo hablan de los aspectos negativos de la austeridad, como las privaciones materiales, sino también de sus efectos positivos, como su toma de conciencia de la importancia de participar en procesos colectivos. La interacción entre voz e imagen, entre historias de vida y paisajes alegóricos, orienta la película hacia un tono pesimista, como sugiere su última secuencia, en la que las dos mujeres hablan de lo que querrían

hacer si la recesión no hubiese alterado la actitud de las personas ante el trabajo, el dinero y el futuro mientras las imágenes muestran un paisaje desértico en donde la escasa vegetación crece de forma aislada, en una posible alegoría de la situación socioeconómica tras décadas de políticas neoliberales (min. 42-45).



Figura 5. Notas de Campo (Catarina Botelho, 2017)

Conclusión: el deseo de contar, de mostrar y de crear

Las películas de no-ficción del cine ibérico de la austeridad han empleado las historias de vida y los paisajes alegóricos como dos estrategias complementarias para representar la experiencia de la recesión desde una doble perspectiva humana e histórica, combinando la fugacidad de lo cotidiano con la permanencia de lo estructural. Las historias de vida, por una parte, suponen relatos alternativos de la recesión que matizan los discursos paternalistas o superficiales de resignación, culpabilización o victimización

desde una posición más consciente y combativa, puesto que el acto de tomar la palabra para contar nuestra propia vida implica una conceptualización de nuestro lugar en el mundo -y en la historia- como sujetos individuales y colectivos. Los paisajes alegóricos, por otra parte, sirven de complemento o contrapunto a cualquier relato, ampliando su duración y densidad, para darle una dimensión nacional, histórica y colectiva que puede estar formulada en clave subjetiva. El relato, verbal y visual, surge aquí como respuesta a ese deseo de fuga y de ruptura; un deseo de contar y de mostrar, de compartir una posición ante un presente marchito que, para muchos cineastas, también responde a un deseo de crear, de seguir haciendo películas pese a las dificultades У restricciones, aunque sean películas, precisamente, sobre esas mismas dificultades y restricciones.

Bibliografía

- Albero, Enric (2018), "Elena Trapé. La luz tenía que reflejar un estado de ánimo", entrevista publicada en *Caimán*.

 Cuadernos de Cine, 74, 45.
- Allbritton, Dean (2014), "Prime Risks: the Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema", en Journal of Spanish Cultural Studies, vol. 15, n° 1-2, 15 p. (en línea).
- Arthur, Paul (1993), "Jargons of Authenticity (Three American Moments)", en *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.), Nueva York, Routledge, 108-134.
- Berlant, Lauren (2011), *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press.

- Câmara, Vasco (2006). "Isto é o meu país", entrevista publicada en *Público*, *Suplemento Y*, 21 de abril de 2006.
- Comolli, Jean-Louis (2004), Voir et pouvoir, Paris, Verdier.
- Domingues, Álvaro (2009), *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora.
- Elliott, Nicholas, y Joachim Lepastier (2015), "Le personnage principal, c'est la communauté: entretien avec Miguel Gomes", entrevista publicada en *Cahiers du cinéma*, 712, 24-32.
- Estrada, Javier H., y Carlos Losilla (2016), "Entrevista Miguel Gomes. Un cine contra la austeridad", entrevista publicada en *Caimán. Cuadernos de Cine*, 50, 6-13.
- Finn, Daniel (2017), "Luso-Anomalies", en New Left Review, 106, 5-32.
- Flako (2019), Esa maldita pared: Memorias de un butronero, Madrid, Libros del K.O.
- Gil, José (2004), *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Halpern, Manuel (2017), "Pedro Pinho. O Operário em Construção", entrevista publicada en *Jornal das Letras*, Artes e Ideias, 1225, 16-17.
- Kinkle, Jeff y Alberto Toscano (2011), "Filming the Crisis: A
 Survey", en Film Quarterly, vol. 65, n° 1, 39-51.
- Labrador Méndez, Germán (2012), "Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)", en Hispanic Review, vol. 80, n° 4, 557-581.

- Lane, Jim (2002), The Autobiographical Documentary in America, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Lourenço, Eduardo, (1988), *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, primera edición: 1978.
- Méndez, R.; L. D. Abad & C. Echaves (2015), Atlas de la crisis. Impactos socio-económicos y territorios vulnerables en España, Valencia, Tirant Humanidades.
- Mexia, Pedro (2006), "O esplendor de Portugal filmado por Daniel Blaufuks", crítica publicada en *Diário de Notícias*, 24 de abril de 2006.
- Moreiras-Menor, Cristina (2017), "Trace and Defamiliarization in Contemporary Documentary (Víctor Erice and Eloy Enciso Cachafeiro)", en Rerouting Galician Studies: Multidisciplinary Interventions, B. Sampedro Vizcaya y J. A. Losada Montero (eds.), Londres, Palgrave Macmillan, 269-283.
- Ramos Martínez, Manuel (2013), "Cinema in Dispute: Audiovisual Adventures of the Political Names 'Worker', 'Factory', 'People'", tesis de doctorado, Goldsmiths, University of London.
- Rodríguez Mateos, Araceli (2018), "Precarity and vulnerability. Documentaries on the crisis in Spain", en Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street, Constantin Parvulescu (ed.), Abingdon & New York, Routledge, 198-218.
- Rosário, Filipa (2018), "The Portuguese Road Movie", en *The Global Road Movie*, J. Duarte & T. Corrigan (eds.), Bristol & Chicago, Intellect, 237-249.

- Schulz-Dornburg, Julia (2012), Ruinas modernas. Una topografía del lucro, Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales.
- Sequeira Brás, Patricia (2020), "Post-Fordism in Active Life, Industrial Revolution and The Nothing Factory", en Cinema of Crisis. Film and Contemporary Europe, T. Austin y A. Koutsourakis (eds.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 76-92.
- Zafra, Remedios (2017), El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital, Barcelona, Editorial Anagrama.

Filmografía

- Blaufuks, Daniel (2006), Um Pouco Mais Pequeno que o Indiana, Laranja Azul (Portugal), 78 min.
- Bollaín, Icíar (2014), *En tierra extraña*, Tormenta Films, Icíar Bollaín y Turanga Films (España), 72 min.
- Botelho, Catarina (2017), *Notas de Campo*, Cedro Plátano (Portugal), 47 min.
- Costa, Pedro (2014), Cavalo Dinheiro, Sociedade Óptica Técnica (Portugal), 103 min.
- Costa, Pedro (2019), *Vitalina Varela*, Sociedade Óptica Técnica (Portugal), 124 min.
- De la Iglesia, Álex (2011), *La chispa de la vida*, Alfresco Enterprises (España), Trivisión S.L. (España), La Ferme! Productions (Francia), Double Nickel Entertainment (Estados Unidos), 94 min.
- Domínguez Serén, Eloy (2015), Ingen ko på isen (No Cow on the Ice), Svenska Filminstitutet (Suecia), 65 min.

- Erice, Víctor (2012), *Vidros partidos*, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultural (Portugal) y Nautilus Films (España), 37 min.
- Ferrés, Laura (2017), Los desheredados, Inicia Films (España), 19 min.
- Gomes, Miguel (2015), As Mil e Uma Noites, O Som e a Fúria (Portugal), Shellac Sud (Francia), Komplizen Film (Alemania) y Box Productions (Suiza), 381 min.
- Hespanha, Tiago, y Frederico Lobo (2014), Revolução Industrial, Terratreme Filmes (Portugal), 73 min.
- Jia Zhang-ke (2008), 二十四城记 (24 City), Xstream Pictures (Hong Kong / China), Shanghai Film Group (China), China Resources (Hong Kong), Office Kitano (Japón), Bandai Visual Company (Japón), Bitters End (Japón), 112 min.
- Keiller, Patrick (1994), London, BFI Productions y Koninck Studios (Reino Unido), 85 min.
- Keiller, Patrick (1997), Robinson in Space, British Broadcasting Corporation (BBC) y Koninck Studios (Reino Unido), 82 min.
- Keiller, Patrick (2010), Robinson in Ruins, UK's Arts &
 Humanities Research Council, Calouste Gulbekian Foundation,
 Royal College of Art y British Film Institute (Reino
 Unido), 101 min.
- Lacuesta, Isaki (2014), Murieron por encima de sus posibilidades, Panda de Morosos, Alicorn Films, Sentido Films, La Termita Films y Versus Entertainment (España), 98 min.

- Lameiro, Marina (2018), Young and Beautiful, Marina Lameiro (España), 72 min.
- León Siminiani, Elías (2012), *Mapa*, Avalon y Pantalla Partida (España), 85 min.
- León Siminiani, Elías (2018), Apuntes para una película de atracos, Avalon P.C., Apuntes Las Películas A.I.E., Tusitala P.C., Pandora Cinema (España), 90 min.
- Lemcke, Max (2011), Cinco metros cuadrados, Aliwood Mediterráneo Producciones (España), 86 min.
- Llorca, Pablo (2014), *País de Todo a 100*, La Bañera Roja y La Cicatriz (España), 95 min.
- Martins, Marco (2016), *São Jorge*, Filmes do Tejo (Portugal) y Les Films de l'Après-Midi (Francia), 112 min.
- Mejías, Amparo (2015), A quien conmigo va, Esperpento Gestión (España) y HFF Munich (Alemania), 74 min.
- Mozos, Manuel (2009), *Ruínas*, O Som e a Fúria (Portugal), 60 min.
- Munt, Silvia (2015), *La Granja del Pas*, Intent Produccions (España), 80 min.
- Neves, Pedro (2014), Acima das Nossas Possibilidades, Red
 Desert (Portugal), 43 min.
- Nobre, Susana (2014), Vida Activa, Terratreme (Portugal), 92 min.
- Orr, Adrian (2017), *Niñato*, New folder Studio (España), 72 min.

- Pastor, Álex, y David Pastor (2013), Los últimos días, Morena Films (España), Rebelión Terrestre (España), Antena 3 Films (España), Les Films du Lendemain (Francia), 100 min.
- Pinho, Pedro (2017), *A Fábrica de Nada*, Portugal, Terratreme Filmes (Portugal), 177 min.
- Pinto, Joaquim (2013), *E Agora? Lembra-me*, C.R.I.M. Produções y Presente Edições de Autor (Portugal), 164 min.
- Rosales, Jaime (2014), Hermosa juventud, Fresdeval Films (Francia), Wanda Visión (España), Les Productions Balthazar (Francia), 103 min.
- Vermut, Carlos (2014), Magical Girl, Aquí y Allí Films y Sabre Producciones (España), 127 min.
- Viana, João (2013), Ó Marquês, Anda Cá Abaixo Outra Vez!,
 Papaveronoir (Portugal), 60 min.

Allbritton analiza específicamente tres títulos como ejemplo de esta tendencia en su artículo "Prime Risks: the Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema": La chispa de la vida (Álex de la Iglesia, 2011), Cinco metros cuadrados (Max Lemcke, 2011) y Los últimos días (Álex y David Pastor, 2013), a los que se podrían añadir otros largometrajes posteriores como Hermosa juventud (Jaime Rosales, 2014), Murieron por encima de sus posibilidades (Isaki Lacuesta, 2014) o los dos últimos trabajos de Pedro Costa: Cavalo Dinheiro (2014) y Vitalina Varela (2019).

² Las traducciones de las citas extraídas de publicaciones y películas en lenguas distintas del castellano incluidas en la bibliografía y filmografía final son todas del autor de este artículo.

³ Se trata de la Fábrica de Hilados y Tejidos del Rio Vizela, fundada en 1845 y cerrada en 2002, que estaba situada en el valle del Río Ave; la misma zona, por cierto, en la que transcurre *Revolução Industrial*.

- ⁴ Estas pruebas de cámara no son entrevistas espontáneas sino discursos reconstruidos, una técnica de puesta en escena que ya había sido utilizada antes por el director chino Jia Zhang-ke en 24 City (二十四城记, 2008), una ficción documental compuesta también a partir de testimonios de antiguos trabajadores industriales.
- Esta historia, ambientada en plena recesión, procede de dos fuentes anteriores: por una parte, la historia real de la fábrica Fataleva, abandonada por sus propietarios tras la Revolución de los Claveles y posteriormente comprada y autogestionada por sus trabajadores hasta su disolución y liquidación en 2017 (ver Halpern, 2017: 16; Sequeira Brás, 2020: 87); y por otra parte, la obra de teatro holandesa De Nietsfabriek de Judith Herzberg, representada por primera vez en 1997 y adaptada al portugués por Jorge Silva Melo en 2005.
- ⁶ Todas las entrevistas que aparecen en *Vida Activa* fueron grabadas en el centro de formación profesional de Alverca do Ribatejo, al noreste de Lisboa. Allí, la cineasta filmó su propio trabajo como profesional de reconocimiento y validación de competencias del programa 'Nuevas Oportunidades', que tenía como objetivo mejorar el perfil académico y profesional de sus participantes -en su mayoría, personas desempleadas- a través de la certificación de los conocimientos que habían adquirido a lo largo de su vida laboral.
- Pesta película es un manifiesto reflexivo rodado en las calles de Lisboa entre el Largo Mendonça e Costa y la Rua Actor Vale, en el barrio de Arroios- en la que numerosos cineastas ponen su figura -y algunos su voz y sus historias- al servicio de una causa común: denunciar las crecientes dificultades para hacer cine en Portugal. Estos cineastas son Alberto Seixas Santos, Cláudia Varejão, Edgar Feldman, Edgar Pêra, Inês Oliveira, João Pedro Rodrigues, João Nicolau, João Salaviza, José Miguel Ribeiro, Júlio Alves, Leonor Noivo, Manuel Mozos, Marco Martins, Mariana Gaivão, Pedro Serrazina, Renata Sancho, Rita Nunes, Sandro Aguilar, Teresa Garcia y, obviamente, João Viana, director de esta película.
- ⁸ El protagonista de *Niñato* es David Ransanz, un joven rapero desempleado que vive con sus padres, su hermana, su hija y sus dos sobrinos entre dos pisos contiguos en un edificio del Barrio del Pilar, al norte de Madrid.
- ⁹ Esta película surge como síntesis que reúne y remonta materiales de varias piezas breves previas: *Cartas* (2012), *Pettring* (2013), *Norte*, *Adiante* (2014) y *No Novo Céio* (2014).

- "La crisis", ha dicho la cineasta Elena Trapé, compañera de generación de León Siminiani, "nos pilló justo en el momento en el que pensábamos 'ahora voy a ir a mejor; llevo tiempo trabajando y ahora es el momento de dar el salto, de alcanzar estabilidad" (en Albero 2018: 45).
- El optimismo puede volverse cruel, según Berlant, "cuando algo que deseas es en realidad un obstáculo para tu prosperidad, [...] cuando el objeto que atrae tu interés impide activamente el objetivo que te llevó inicialmente hacia él" (2011: 1); mientras que el entusiasmo, según Zafra, "puede ser usado como argumento para legitimar [la] explotación, [el] pago con experiencia o [el] apagamiento crítico" (2017: 15).
- ¹² La versión literaria de esta misma historia puede leerse en el libro autobiográfico que Flako escribe en paralelo a la producción de esta película: Esa maldita pared: Memorias de un butronero (2019).
- Un dispositivo utilizado veinte años antes por Patrick Keiller en *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) y *Robinson in Ruins* (2010).
- 14 El itinerario de viaje de Pablo Llorca visita muchos de los lugares documentados por la fotógrafa Julia Schulz-Dornburg en su libro Ruinas Modernas. Una topografía del lucro, que exploraba "la incongruencia entre la vida corta de la especulación inmobiliaria [...] y sus perdurables secuelas físicas" (2012: 11). Así, de los veinticinco proyectos inacabados que aparecen en el libro, Llorca filma siete de ellos: Urcamusa Norte (La Muela, Zaragoza), Las Dehesas (San Mateo de Gállego, Zaragoza), Marina d'Or Golf (entre Cabanes y Oropesa, en Castelló), Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort (Fortuna, Murcia), Campo de Vuelo Residential (Alhama de Murcia), Marina de Cope (entre Lorca y Águilas, en Murcia), Golden Sun Beach & Golf Resort (Pulpí, Almería) y el complejo de aventuras Meseta Ski (Tordesillas, Valladolid). En algunas ocasiones, el comentario incluso reproduce alguno de los textos promocionales de estas urbanizaciones recogidos en el libro (min. 34; Schulz-Dornburg, 2012: 143).