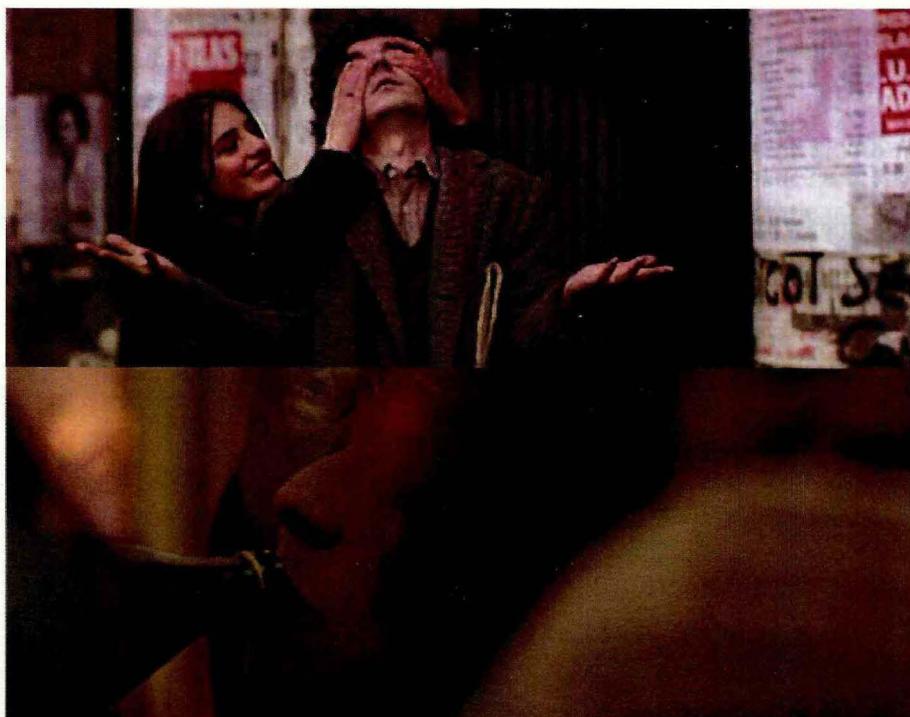


# La (Post-)Transición y la posibilidad de un cine político basado en la intimidad: de *Ópera prima* a *El futuro*\*

Vicente Rodríguez Ortega



*Ópera prima*, Fernando Trueba, 1980 / *El futuro*, Luis López Carrasco, 2013

A papá, que siempre odió a los “facistas”<sup>1</sup> y, como tantos otros terminó desencantado con unos socialistas que terminaron no siendo tales.

*Yo quiero bañarme en mares de radio  
con nubes de estroncio cobalto y plutonio  
yo quiero tener envolturas de plomo  
y niños deformes montando en sus motos  
desiertas ruinas con bellas piscinas  
mujeres reseca con voz de vampiras  
mutantes hambrientos buscando en las calles  
cadáveres frescos que calmen su hambre  
Nuclear sí  
Por supuesto  
Nuclear sí  
¡Cómo no!*

“Nuclear Sí (Por Supuesto)”, Aviador Dro<sup>2</sup>

*El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) comienza con una pantalla en negro. Escuchamos<sup>3</sup> a Felipe González dirigiéndose a la población española tras la aplastante victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982:

\*Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+i “El cine y la televisión en la España de la post-transición” (CSO2012-31895), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

1. No sé porqué exactamente pero en mi familia los fascistas siempre fueron “facistas” y las mandarinas, “mondarinas”. Errores puntuales que se convierten en tendencias transgeneracionales.
2. Disponible *on-line* en <http://www.youtube.com/watch?v=k8gWqHeGMG0>.
3. Disponible *on-line* en [http://www.cadenaser.com/espana/audios/archivo-discurso-integro-felipe-gonzalez-triunfo-elecciones-1982/csrcsrpor/20121202csrsrcrnac\\_8/Aes/](http://www.cadenaser.com/espana/audios/archivo-discurso-integro-felipe-gonzalez-triunfo-elecciones-1982/csrcsrpor/20121202csrsrcrnac_8/Aes/).



Mitín del PSOE unos años antes de ganar las elecciones de 1982

“Quiero hacer un llamamiento a las fuerzas políticas, a las instituciones, a las comunidades autónomas, a las diputaciones y a los ayuntamientos, a los sindicatos, a las organizaciones empresariales, a los medios de comunicación y a todos los sectores de la vida nacional para que se sientan integrados y presten su apoyo participativo en la tarea común de consolidar definitivamente la democracia en España, superar la crisis económica y concluir la construcción del estado de las autonomías. Todos ellos encontrarán por nuestra parte una actitud de diálogo y de colaboración para avanzar en la solución de los problemas de nuestra patria de acuerdo con los intereses y aspiraciones de la mayoría de los españoles. Ningún ciudadano debe sentirse ajeno a la hermosa labor de modernización, de progreso y de solidaridad que hemos de realizar entre todos. La colaboración de cada español dentro de su ámbito es imprescindible para lograr el objetivo de sacar España adelante. Asimismo, es necesario el esfuerzo de todos los funcionarios civiles, militares y fuerzas de orden público cuya labor al servicio del pueblo y en pro de los intereses generales es fundamental y necesaria”

González pone el punto final a la Transición. España entra en un proceso de Post-Transición política y social que concluiría con su integración definitiva en los flujos transnacionales de la cultura y la economía en 1992 —año de la Expo de Sevilla, la polémica celebración de la “Conquista”/ “Descubrimiento” de América, los Juegos Olímpicos de Barcelona y su inclusión en la Unión Europea como miembro fundador.<sup>4</sup> Con su masivo apoyo al PSOE, los ciudadanos habían decidido dar carpetazo a cuarenta años de dictadura de una manera inequívoca. UCD, el primer partido en el gobierno tras las primeras elecciones democráticas, se descomponía ya a pasos agigantados cual cadáver marchito, desapareciendo un año después. Con la victoria del PSOE, por primera vez desde la Segunda República, la izquierda gobierna en España. El discurso de González, sin embargo, está lejos de

4. Desde 1986, España era miembro de la Comunidad Económica Europea, antecedente de la actual UE.



Félice González tras ganar las elecciones de 1982

expresar una ruptura, demarcando, por el contrario, los símbolos definitorios del llamado “consenso” de la Transición: olvidemos el pasado y miremos hacia el futuro. Las sangrantes heridas del franquismo debían quedar detrás, limando las diferencias entre las “dos Españas.” González “se vende”, quizá de manera necesaria, al bien común y desata la consolidación del llamado “desencanto”: la desilusión con el devenir del proceso democrático en España de la clase intelectual de izquierdas. Además, sus palabras reverberan con sorprendente fuerza para definir el actual clima social y cultural en España: el descontento absoluto con la democracia representativa, la falta de legitimidad de los partidos políticos para canalizar las necesidades y deseos de los ciudadanos (“¡que no, que no nos representan!”) y la dramática crisis económica que ha asolado a las clases medias del país. La declaración de intenciones de González parece haberse quedado en un preámbulo sin nudo ni desenlace. Los políticos secuestraron el estado de derecho dejando la voluntad del ciudadano a un lado, mientras tejían un aparato económico-social donde la corrupción menoscababa por doquier la posibilidad de convivir en un estado realmente igualitario.

No pretendo, en absoluto, trazar un puente entre el 1982 y el presente, ignorando más de tres décadas de modernización, (supuesta) mejora social y consolidación democrática. A veces, sin embargo, somos presos de la hegemonía de la “causalidad histórica” para leer el presente. Pretendemos trazar una línea recta y puntillosamente detallada para entender la contemporaneidad atendiendo a la evolución cronológica de los procesos históricos. Al realizar esta operación, olvidamos que quizá aquello que pasó hace dos siglos o siete años puede ser más relevante para lo que sucede hoy en día que lo que aconteció antes de ayer. Entre los nativos americanos, por ejemplo, se concibe la historia no como una línea sino como un océano. En este, un día una ola puede traer un vestigio del pasado que quizá permaneció oculto durante décadas y que, de repente, y de forma inesperada, nos aclara mucho sobre el momento presente. El océano y sus olas son quizá caprichosos y a veces ocultan aquello que más necesitamos para comprender el mundo en el que vivimos durante demasiado tiempo. Pero otras veces nos asaltan de manera imprevisible con trazos del pasado que podemos yuxtaponer y recomponer para entendernos a nosotros mismos. Por eso, aunque útil y provechoso en ocasiones, es otras veces innecesario y básicamente equívoco constreñirse a la tiranía de una linealidad concatenada para entender nuestra historia.

Precisamente por estas razones, me aproximo a cómo dos filmes separados por más de treinta años —*El futuro* y *Ópera Prima* (Fernando Trueba, 1980) — capturan el engranaje psicológico de la juventud española de los últimos años de la Transición. Abordaré cómo la primera cinta emana de un presente en el que, en palabras de su propio director, “hay una sensación general de fin de ciclo”.<sup>5</sup> De manera complementaria, la película de Trueba pretende justamente eso: vociferar con alevosía la emergencia de una nueva realidad en la España de 1978, de nuevos tipos de subjetividad y socialización, sin ninguna necesidad de mirar a un pasado omnipresente hasta entonces. Pretendo, por tanto, comenzar con la inmediatez constitutiva de un nuevo tipo de cine surgido en los primeros años de la España democrática. Luego me centraré en otro cine que, desde la distancia, retorna a comienzos de los ‘80 para retratar a una generación que se enfrentaba al inminente devenir democrático y la inmersión de España en la sociedad de consumo cuando tenían *todo el futuro por delante*, ofreciendo lo que Jordi Costa denomina “un viaje envenenado al punto cero de una catástrofe colectiva... el germen de la desolación presente”.<sup>6</sup>

### ÓPERA PRIMA: PASOTAS, INTIMIDAD SUBVERSIVA Y LA PRODUCCIÓN DE UN NUEVO ESPACIO SOCIAL

*Ópera Prima* fue uno de los filmes de mayor éxito comercial en 1980. Asimismo, hoy es considerada una de las obras cumbres de la “comedia madrileña”. Sin embargo, empezó como un chiste entre colegas. Fernando Colomo comentó a Fernando Trueba que ya le tocaba hacer su “ópera prima”. Trueba respondió que su primer filme sería sobre un joven que tiene un *affaire* con una prima que vive en la plaza de Ópera. Aunque parezca anecdótico, el hecho de que el germen del filme sea esta broma entre amigos señala uno de los principios estructurales de la cinta: es una obra contemporánea que no intenta realizar ningún tipo de re-escritura del pasado reciente sino centrarse en la inmediatez de una nueva realidad social a través de los códigos genéricos de la comedia romántica. Desde tal acercamiento, *Ópera Prima* re-define los espacios íntimos de Madrid como lugares de subversión.

Típicamente, *Ópera Prima* se conceptualiza como una crónica del desencanto de la joven izquierda intelectual de la Transición. Retrata a los llamados *pasotas*: “gente quemada a la que nada le importaba y que no habían conseguido nada”.<sup>7</sup> Representa, por

5. ROMERO, Rubén, “Hablan los hijos cabreados de la Transición”, *El Confidencial* (20/01/2014), disponible *on-line* en [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-20/hablan-los-hijos-cabreados-de-la-transicion\\_77416/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-20/hablan-los-hijos-cabreados-de-la-transicion_77416/).

6. COSTA, Jordi, “El principio del fin”, *El País* (16/01/2014), disponible *on-line* en [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/16/actualidad/1389895912\\_275929.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/16/actualidad/1389895912_275929.html).

7. CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al ‘cambio’ socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos, 1992, p.205.

tanto, la desilusión con los comienzos de la democracia “aceptando una serie de modelos genéricos para lanzar una mirada distanciada a una realidad democrática que ya comenzaba a distar de las ilusiones que en ella se habían puesto”.<sup>8</sup> Teresa Vilarós ha denominado este tipo de estado psicológico “el mono del desencanto”. La muerte de Franco era una utopía y una droga adictiva para muchas generaciones que vivieron durante el franquismo. El fallecimiento del dictador “... señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia... 1975 representó el fin de la utopía, la constatación del desencanto y el advenimiento del mono”.<sup>9</sup>

Trueba, sin embargo, declara su falta de interés por confrontar los traumas del pasado franquista. Hacer *Ópera Prima* no fue un intento de relatar la creciente desilusión en relación con las coordenadas del cambio democrático: “Yo tenía 24 años cuando la hice. Quería hacer una comedia divertida... Y no quería que en ella apareciese ningún adulto, nadie de la generación anterior, porque para mí era un coñazo: el franquismo, la siniestrez, la tristeza... Yo quería aire, respirar”.<sup>10</sup>

Pese a tal afirmación, Matías, el protagonista del filme, personifica este doble acercamiento al nuevo panorama político y social. Es un periodista veinteañero y aspirante a escritor de *bestsellers* que, por casualidad, se encuentra con su prima Violeta en las calles de Madrid. Enseguida comienzan una relación incestuosa que sufre una serie de altibajos debido a sus diferentes sensibilidades y la distancia generacional que les separa. Mientras que Violeta es una neo hippie vegetariana, sexualmente activa e independiente que, como ella misma dice, “está perfectamente viviendo sola”, Matías es un pasota al que le encanta la carne, odia viajar más allá de Alcorcón, y en tren, y odia los clichés en los que



8. TORREIRO, Casimiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, *Historia del cine español*, Román Gubern y otros, eds., Madrid: Cátedra, 2000, p.396.

9. VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1998, p.27.

10. GURPEGUI VIDAL, Carlos, *Cine por primera vez: entrevistas a directores del cine español sobre sus inicios*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2004, p.75.

la forma de vida hippie se ha convertido. Matías representa a esos intelectuales de izquierda desencantados cuyas esperanzas y sueños fueron devorados por el consenso político, “un relato elaborado por el poder que presenta una visión armónica del espacio político”<sup>11</sup> y que promovió la superación de las diferencias entre los diferentes partidos involucrados en la Transición. Este proceso se articuló a través de un acuerdo entre las élites políticas bajo la premisa de mirar hacia adelante y olvidar el pasado por el bien de la paz social, minimizando la participación de la ciudadanía.<sup>12</sup> El *pasotismo* es, por consiguiente, una reacción a este pacto político que se torna “una verdadera corriente cultural popular que abrazaba ampliamente una moral de la apatía, y una suerte de fatalismo histórico y social”.<sup>13</sup>

Entendiendo el panorama político de la izquierda en España en estos términos, Matías ejemplifica esta subjetividad “desencantada”. Sin embargo, el analista debe tener cuidado al aplicar el “mono del desencanto” conceptualizado por Vilarós a la mayoría de la población española. Aunque puede que fuese un tipo de postura común entre las élites culturales y artísticas, sería erróneo entender, por ejemplo, las propuestas radicales de Almodóvar o Zulueta (circunscribiéndonos al ámbito cinematográfico) bajo este prisma. Aunque en este momento histórico la significativa presencia de la mentalidad *pasota* entre la juventud española apunta, sin duda, a una cierta desafección en relación con el poder real de la movilización social para cambiar el funcionamiento de la sociedad, esto no significa que este tipo de reacción fuese necesariamente dominante en el imaginario colectivo de la sociedad española ni que las nuevas generaciones se lanzasen simplemente a un “carpe diem” despolitizado.<sup>14</sup> Conceptualizar *Ópera Prima* como “el arranque de un modelo de ‘individualismo *pasota*’ en un contexto social trazado con un grueso realismo”<sup>15</sup> impone una versión dominante del clima político de la Transición a un producto cinematográfico, sin prestar la debida atención a sus características específicas en términos de estructura narrativa, código genérico y régimen estético.

Pese a que Trueba firme la universalidad atemporal de *Ópera Prima*<sup>16</sup>, el filme inmediatamente nos sitúa en la contemporaneidad del Madrid de 1978. Comienza con la

11. MEDINA, A., “De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española”, *Intransiciones: crítica de la cultura española*, E. Subirats (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p.25.

12. ROCA, Manuel, *El lienzo de Penélope. España y la desazón constituyente (1812-1978)*, Madrid: Los libros de la Catarata, 1999, p.110.

13. SUBIRATS, Eduardo, “Transición y Espectáculo”, *Intransiciones: crítica de la cultura española*, E. Subirats (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p.74.

14. DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán, “Pasotismo, cultura *underground* y música pop. Culturas juveniles de la transición española”, *Revista de Estudios de Juventud*, nº 95, (11/12/2010), disponible *on-line* en [http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5\\_revista95.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf) p.80.

15. HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la tiniebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004, p.50.

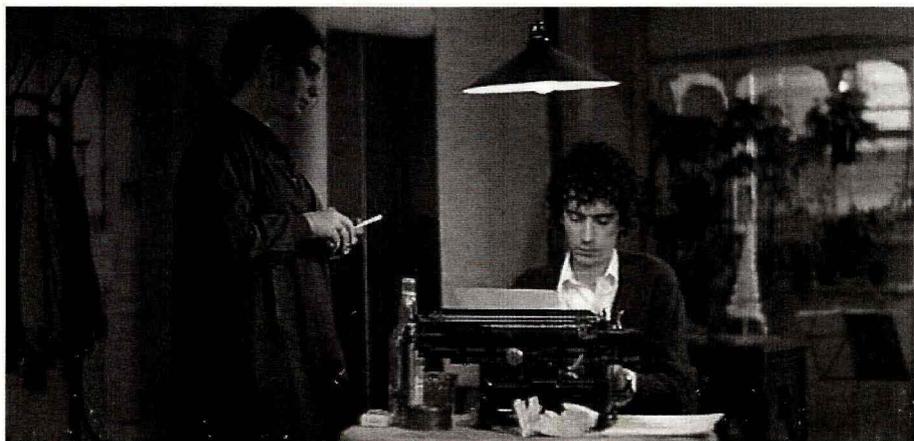
16. “Fernando Trueba: ‘Ópera Prima’ es una comedia romántica”, *El País*, (26/4/1980), disponible *on-line* en [http://elpais.com/diario/1980/04/26/cultura/325548011\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/04/26/cultura/325548011_850215.html).



*Ópera prima* comienza con la yuxtaposición de órdenes sociales diversos

imagen de la estación de metro de Ópera. Matías sale de la misma y, con aire despistado, comienza a caminar por las calles de Madrid. De repente, un inequívoco signo del nuevo orden económico saluda al espectador: un cartel de Visa. España no solo estaba a punto de entrar en la primera fase del proceso democrático sino también en la imparable dinámica del capitalismo transnacional. El filme es, por tanto, “un producto exclusivo de su tiempo, un período de transición política y social en el que se vive muy intensamente y en el que los cambios se producen de manera vertiginosa”.<sup>17</sup>

17. IBÁÑEZ, Juan Carlos e IGLESIAS, Paula, “Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español”, *El cine y la Transición política en España 1975-1982*, M. Palacio (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p.122.



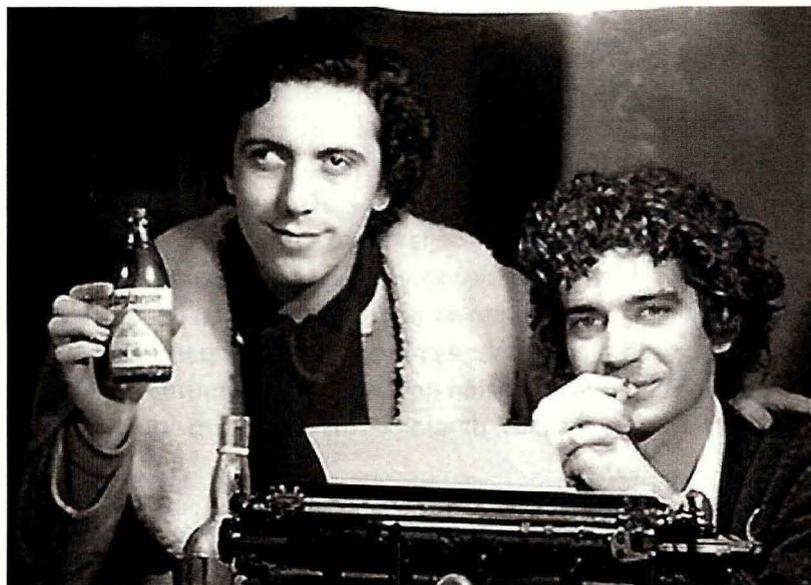
*Ópera prima*

De hecho, pese a que el principio del filme sitúa la narrativa en los exteriores de la plaza de Ópera y en algunas secuencias se muestran de manera más o menos detallada las calles de Madrid así como la Casa de Campo o el Retiro, casi toda la acción ocurre en el interior de la buhardilla de Violeta: la casa de una joven mujer independiente y sexualmente activa.

Tan pronto como Matías se muda con Violeta, es feliz encerrándose en el interior de la morada de su amante, refugiado de la cambiante ciudad a su alrededor; un espacio que no entiende ni disfruta.

Una de las pocas excursiones que Matías realiza al exterior mientras convive con Violeta sucede en un supermercado. Mientras las cámaras de vigilancia le observan con impenetrable omnipresencia, Matías finge robar una serie de productos para re-ubicarlos inmediatamente en otros lugares. Cuando el encargado del supermercado le aborda,

identificándolo como ladrón, Matías monta en cólera, ridiculizando al empleado y mostrando una indignación perfectamente calculada. Como en la primera escena del filme — donde se muestra el cartel de Visa— se apunta a la progresiva mercantilización de la sociedad española (la transición desde la tienda de esquina tradicional hacia el nuevo supermercado capitalista caracterizado por la impersonalidad y la vigilancia indiscriminada). El “juguetón” comportamiento de Matías posiciona *Ópera Prima* dentro los códigos genéricos de la comedia. Simultáneamente, el carácter recalcitrantemente absurdo de sus acciones —subvertir la vigilancia electrónica del supermercado por el mero hecho de hacerlo— expresa su rechazo a las coordenadas evolutivas de España durante la Transición. Además, a lo largo del filme, Matías remarca constantemente a Violeta la violencia existente en las calles y lo peligroso que se está tornando Madrid. Sin embargo, la cinta huye de una representación directa de la agitación social o de los violentos choques entre facciones ideológicas antagónicas, una característica definitoria del espacio de Madrid durante este período. Esto no es simplemente la consecuencia de contar con un bajo presupuesto y un número limitado de localizaciones para desarrollar la narrativa. Es también un reflejo del intento de Trueba por escapar de la especificidad de las coordenadas sociales de este período y, simultáneamente, la incapacidad de Matías de involucrarse en las luchas sociales y culturales de la sociedad española de la época. La buhardilla de Violeta no es solamente un espacio seguro para el intercambio sexual y afectivo sino también un refugio de la diversidad de posiciones políticas durante ese período. Como dice Matías a Violeta cuando esta le pregunta por qué está escribiendo un *bestseller* sobre un espía llamado Johnson en vez de tratar la realidad: “¿Por qué voy a escribir sobre eso? Ya nos conocemos todos demasiado”.



Fernando Trueba y Óscar Ladoire

Al final del filme, Violeta cancela su viaje a la "Fiesta del Sol" en Perú, renegando de la mentalidad neo-hippie que tanto desprecia Matías, y decide quedarse con su amante. Teclea en la máquina de escribir de Matías: "Te quiero Johnson", con el fin de decirle, en su ausencia, que ha decidido no coger el avión. El último plano del filme muestra a la pareja besándose donde comenzamos, la plaza de Ópera, mientras un grupo de músicos callejeros toca un tema, alineando la narrativa con una de las típicas convenciones de la comedia romántica: la pareja heterosexual lima sus diferencias y encuentra la reciprocidad más absoluta. Sin embargo, el resto del filme no podría estar más directamente relacionado con las coordenadas específicas del espacio-tiempo de la Madrid de la Transición. A este respecto, alimentándose del cambiante tejido social, la comedia de Trueba rompe con las reglas del cine español reivindicando el valor de la intimidad (de las micro-interacciones cotidianas) en el desarrollo de los procesos (democráticos) sociales y políticos. Y he aquí que la ciudad, caldo de cultivo en el que emergen esas interacciones, comienza a ser mirada y contada con ojos nuevos.<sup>18</sup>

El tejido urbano de Madrid se torna, consecuentemente, un espacio de intimidad liberadora que registra la emergencia de nuevas formas de subjetividad en la España de la Transición. Para que se produjese la "consolidación de la democracia, se necesitaba que los españoles empezaran a socializarse en nuevos valores".<sup>19</sup> *Ópera prima* es un intento de abordar la representación cinematográfica del periodo histórico de la Transición desde tal perspectiva: como herramienta de diseminación de los valores y entramado psicológico de una generación de españoles deseosos de librarse de la insostenible herencia del pasado franquista y producir un espacio social democrático. *El futuro* se acerca a tal generación con el fin de diseccionarla desde un presente en el que muchas de las reivindicaciones sociales de la Transición permanecen insatisfechas en la España contemporánea.

### EL FUTURO: EL FINAL DE LA TRANSICIÓN DESDE UN PRESENTE REALMENTE DESENCANTADO

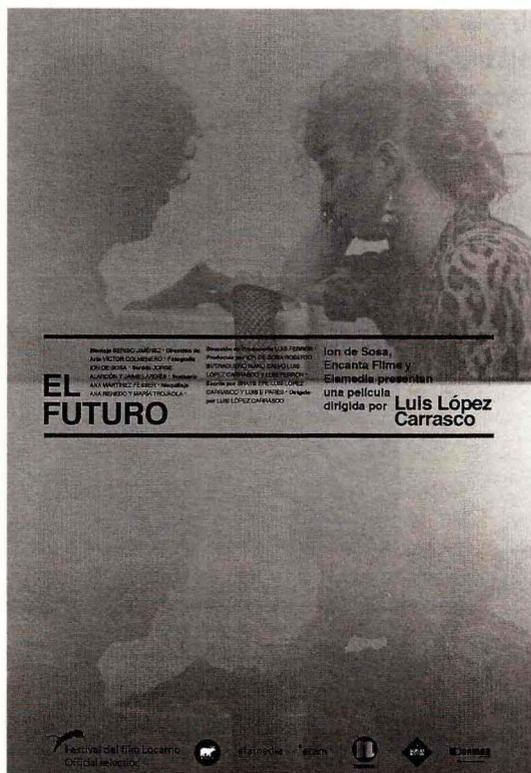
*El futuro* reclama la capacidad de las apuestas cinematográficas de cariz experimental para articular un discurso político radical. Desde su primer fotograma, la "imperfección estética" de la imagen en 16mm sitúa su registro visual dentro de los parámetros del documental. Nos enfrentamos a una re-creación ficcional de una fiesta en 1982 que "se disfraza" de lo que podría ser la grabación documental de la misma. De hecho, el director de la cinta grabó la fiesta en dos días, dando ciertos parámetros de diálogo a los actores

18. IBÁÑEZ, J. C. e IGLESIAS, P., *op. cit.*, p.117.

19. PALACIO, Manuel, *La televisión durante la Transición en España*, Madrid: Cátedra, p.11.

pero dejándoles libertad para improvisar.<sup>20</sup> López Carrasco afirma: “¿La película es de ficción? ¿Realmente lo es? Yo tengo dudas. Es decir, entiendo que al contemplar a unos actores y actrices con vestuario y maquillaje en una localización decorada y atrezada uno piense automáticamente en la ficción, pero lo cierto es que las tres cuartas partes del metraje están compuestos por imágenes robadas, imágenes documentales, entendiendo como tal que nuestro dispositivo estaba bastante oculto, nos hallábamos en un extremo de la habitación rodando a un grupo humano que se encontraba en una fiesta de verdad, con alcohol y música. Podría ser un documental de una fiesta de disfraces ambientada en los ochenta, y en cierto modo lo es”.<sup>21</sup>

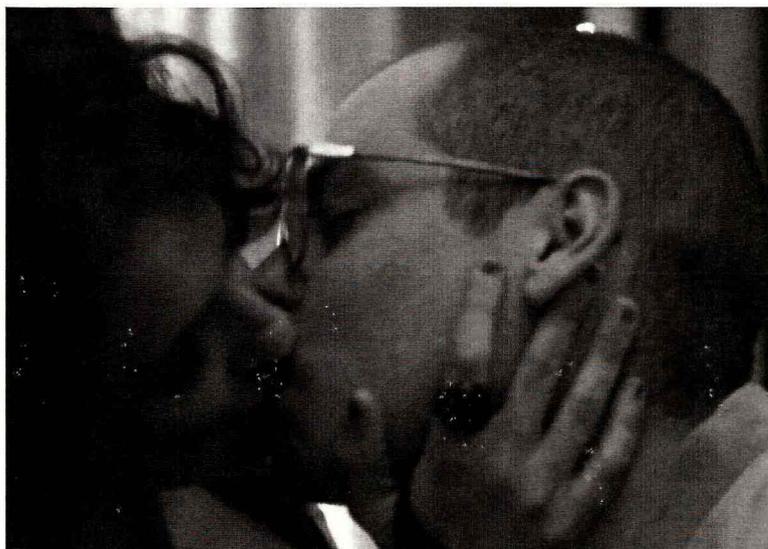
En otros términos, el filme diseña una serie de huellas documentales para declarar su intento de “estar ahí”, entre los asistentes a aquella fiesta que (pudo pasar) sucedió. Varias características estilísticas anclan el filme en el mencionado registro: primero, los cortes entre escenas son bruscos, casi violentos, anunciando el final del rollo de filme como necesaria herramienta de montaje. Segundo, la música se superpone a los diálogos de tal modo que, en la mayoría de los casos, estos son apenas audibles, intentando ajustarse a una vocación verosímil mediante la reproducción de “las condiciones acústicas de una fiesta con la música alta”.<sup>22</sup> Como espectadores, accedemos a fragmentos de discursos verbales que actúan como pistas acumulativas del engranaje psicológico de los personajes. Esta es quizá una de las apuestas más radicales del filme, puesto que se niega a ofrecer al espectador la cómoda coartada de la lógica verbal-discursiva para llegar a conocer a aquellos a los que continuamente observa durante más de una hora. Propone, por el contrario, la acumulación de sensaciones, la firme creencia en un cine visual y táctil, de texturas diversas, para componer



20. Por ejemplo, uno de los acontecimientos que López Carrasco quería tratar en los diálogos de la película era la visita del Juan Pablo II a España. Sin embargo, la conversación entre los actores derivó hacia otros temas y, finalmente, esos diálogos no fueron parte del filme.

21. DE PEDRO, Gonzalo, “El futuro ya no es lo que era”, *Blocs & Docs* (1/10/2013), disponible on-line en <http://www.blogsandocs.com/?p=5736>.

22. *Ib.*



La cámara captura los detalles íntimos de la fiesta en *El futuro*

un rompecabezas que posee múltiples lecturas. Tercero, la estética de cámara en mano se articula a través de *zooms in/out* y re-enfoques continuos, declamando su proximidad irrenunciable a la inmediatez que está siendo capturada. En este contexto, su imperfección visual apunta en dos direcciones complementarias: la necesidad de re-enfocar y re-encuadrar como *modus operandi* de un cineasta que encuentra aquello que busca desde la espontaneidad y el ansia documental por capturar cada gesto, cada matiz de un movimiento corporal como punto de entrada en un universo pasado al que solo tenemos acceso mediante la re-invencción fantasmagórica de algo que desapareció. Por eso quizá, en el último tercio del filme, López Carrasco deja a un lado las canciones que permanentemente puntúan las acciones de los personajes mientras maniobran por diferentes espacios de la fiesta para dejarnos en silencio.<sup>23</sup> Saturado el espectador por la constante presencia sonora de las sucesivas canciones, de repente se enfrenta al zumbido monótono, un encefalograma plano, de la tecnología de proyección en sí misma. Es entonces cuando la representación del desenfreno de la fiesta que llega a su fin comienza a descomponerse, los primeros planos de los personajes se congelan a tropezones y sus cuerpos se transforman en halos de luz inscritos en la textura de un soporte fotoquímico que se desgaja.<sup>24</sup>

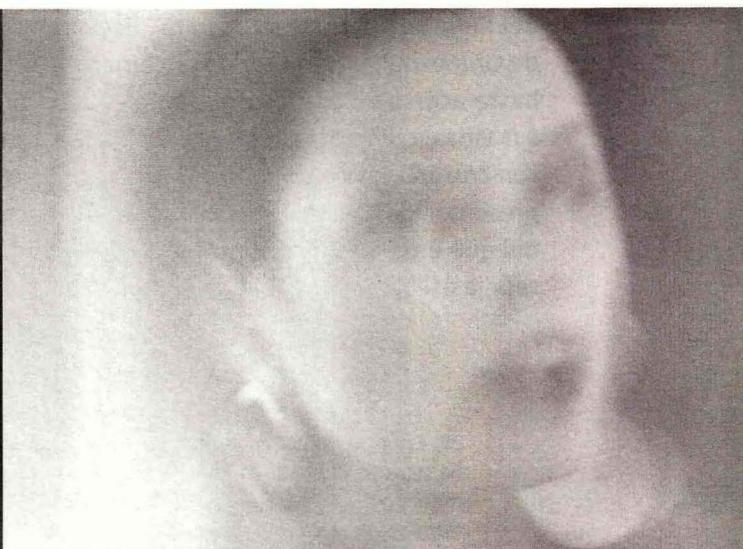
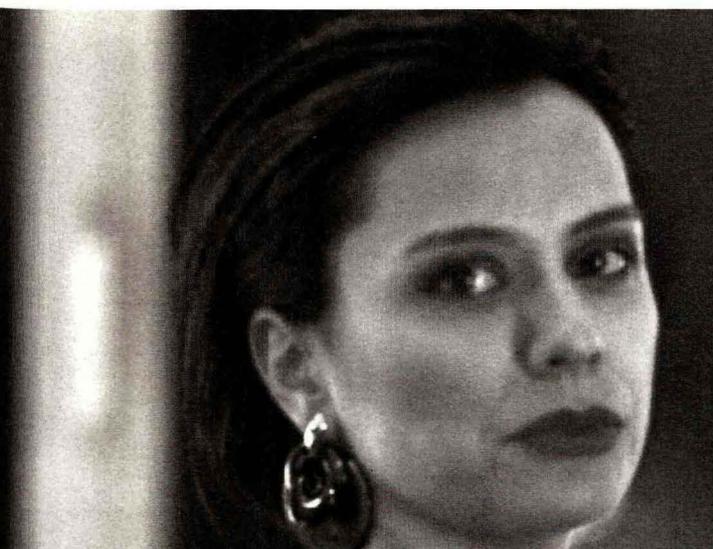
*El futuro* concluye con una serie de planos estáticos del después de la fiesta que poco a poco nos sacan del edificio donde esta transcurría. Al principio, una serie de edifi-

23. La banda sonora es un "who is who" del panorama musical español de los '80 que la ascensión mediática de los Carlos Berlanga, Alaska y Radio Futura de turno dejaron en un segundo plano.

cios ochenteros nos saludan, hieráticos e imponentes frente a nuestros ojos. Son uno de los resultados de la tan publicitada “modernización” del país que reclamaba Felipe González horas después de ser legitimado por los españoles como presidente del gobierno. Poco a poco, la estética ochentera da paso a otro tipo de arquitectura, la contemporaneidad inequívoca de una estética que ya no señala los ‘80 sino los resultados de la eclosión de la reciente burbuja inmobiliaria que ha dejado España al borde de la quiebra moral, económica y social. La yuxtaposición de los resultados arquitectónicos de ambos procesos de “modernización” no tiene como objetivo mostrar el deterioro progresivo del espacio de Madrid<sup>25</sup> como consecuencia de los continuos procesos de “ordenación urbana” y especulación inmobiliaria, sino trazar un puente entre 1982 y 2013 para desvelar las similitudes

24. López Carrasco afirma: “El sonido salta, se entrecorta, se interrumpe, te impide emborracharte y anestesiarte con esos rostros y colores. La música se interrumpe constantemente, no te puedes dejar llevar únicamente por lo emocional. Ninguna canción suena con continuidad, La película hace evidente que es un registro concreto, es soporte, es material. No es una ventana al mundo. Se manifiesta como un filme *amateur* rodado de manera defectuosa”, entrevista personal con Luis López Carrasco, 2014.

25. *El crack dos* (José Luis Garci, 1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!* (Pedro Almodóvar, 1984) abordan desde dos perspectivas radicalmente diferentes el crecimiento monstruoso de Madrid como megalópolis urbana. Mientras que Garci utiliza una serie de montajes musicales para mostrar cómo la melancólica urbe que retrata en *El crack* (1981) ha dejado paso a la especulación inmobiliaria y la aparición de edificios de apartamentos producidos en serie, Almodóvar se centra en los apartamentos-nicho del barrio de la Concepción y la alienación de la vida en la gran urbe.



El celuloide se descompone en la parte final de *El futuro*



*El futuro* muestra los efectos de la especulación inmobiliaria en el paisaje urbano de Madrid

entre la casuística social de entonces y ahora. Así, el proceso de reconstrucción histórica realizado por *El futuro* no solo utiliza la “coartada” documental para intervenir directamente en el pasado y apuntar a su conexión directa con el presente sino que termina saliendo a las calles para acercarnos al día a día de una contemporaneidad que quizá solo podemos llegar a comprender si miramos a aquellos días del final de la Transición, como siembra de lo que encontramos en nuestra deprimente cotidianeidad actual. El plano final del filme se libera de su “careta” ficcional y muestra una mañana cualquiera del discurrir de una esquina de Madrid. La cámara realiza una panorámica vertical desde un edificio hasta acercarse a unos viandantes que —ajenos a la cámara— caminan para seguir con sus vidas, como otros tantos. Como en la extraordinaria *L'Apollonide: Souvenirs de la maison close/Casa de tolerancia* (Bertrand Bonello, 2012), *El futuro* abandona su “nicho representacional” y sale a las calles, estableciendo su grado de implicación con el orden social del que emana, una contemporaneidad donde vivimos los errores del pasado.<sup>26</sup> *El futuro* refleja así “el estado político-sentimental... la base del Estado actual sin necesidad apenas

26. En la última escena del filme, Bonello abandona el prostíbulo de comienzos del S. XX que ha retratado detalladamente y se sitúa en las calles de París, adoptando una estética documental para mostrar cómo la explotación del cuerpo femenino con fines económicos sigue siendo una práctica habitual en el “civilizado” y “moderno” mundo actual.

27. MORALES, Grace, “Todas las fiestas del mañana”, *El butano popular*, (27/01/2014), disponible *on-line* en <http://www.elbutanopopular.com/articulos/849/todas-las-fiestas-de-manana>.

de diálogos”<sup>27</sup>, relacionando aquella sociedad del ‘82 con la España actual. El filme, por tanto, mira al pasado para retratar una sociedad en la que cada vez se siente menos la posibilidad de un futuro mejor, algo que, incluso a través de la banalidad más recalcitrante (saboreando pezones o hablando del horóscopo, por ejemplo), muchos sentían tener a su alcance en 1982.

En dos momentos específicos, *El futuro* se aleja de su registro más habitual (la captura documental de las interacciones casi inaudibles entre los asistentes a una fiesta). Ambos gestos narrativos y estéticos anclan ideológicamente el filme. En mitad de la fiesta, López Carrasco nos sumerge en la concatenación de una serie de fotografías de una familia franquista durante la dictadura.<sup>28</sup> En estas instantáneas, ya sea mostrando a la familia en un balcón frente al Palacio Real rodeado de descampados vacíos en el Madrid pre-moderno o en pequeños momentos de vacaciones veraniegas, atisbamos la “felicidad cotidiana” de la generación anterior, de aquella que creció en su día a día con la espada de Damocles del régimen tiránico dictando su horizonte de ilusiones y su manera de abordar los procesos de socialización. Una felicidad tan espontánea como condicionada por los preceptos ideológicos de la represión franquista. Las imágenes se suceden mientras el irónico

28. Las fotografías de la familia pertenecen al proyecto artístico de Aída Páez titulado provisionalmente “Se busca familia”. Páez, que es la fotógrafa que aparece durante la fiesta, encontró estas fotografías en la calle. Este hecho potencia el lado documental, de “metraje encontrado”, del filme.



*El futuro*



Rodaje de *El futuro*

mensaje pro-post apocalipsis atómico de “Nuclear sí (Por Supuesto)” de Aviador Dro las “contamina”, revelando lo que ocultan: el genocidio intelectual y afectivo de una generación que solo atisbó la libertad en la madurez o ya en la vejez. Este hiato representacional es tal vez la declaración ideológica menos ambigua de un filme que prefiere habitar un terreno más íntimo y menos declarativo en la mayor parte de su diégesis. Quizá el otro episodio menos orgánico respecto a la apuesta estética de López Carrasco es un momento en el que la cámara se detiene frente a dos de los asistentes a la fiesta, el volumen de la música baja y oímos, sin cortes ni pausa, una discusión política entre dos jóvenes. Mientras que uno relata sus peripecias en las manifestaciones en el centro de Madrid y etiqueta a E.T.A. como la “vanguardia política de la lucha obrera”, el otro muestra su disconformidad con este último argumento y afirma que la lucha armada es algo que “está pasado”.<sup>29</sup> La

respuesta del primer joven a las reticencias del segundo a valorar positivamente las actividades del grupo terrorista vasco es lapidaria: “Vale, vota al PSOE, vota al PSOE”. Tal afirmación nos ofrece un punto de entrada en la perspectiva de la izquierda más beligerante y menos moderada: su rechazo absoluto del partido al que millones de españoles habían otorgado mayoría absoluta en las recientes elecciones. Es, por tanto, un “desencantado” con las promesas del régimen democrático y un denunciante de los “estabilizadores” Pactos de la Moncloa —el consenso entre las fuerzas políticas con representación parlamentaria que articuló el devenir histórico de la primera década democrática en España, o como afirman otros, el “primer pacto oficial del franquismo con la oposición, que supuso la eliminación de los movimientos sociales y el abandono de propuestas democráticas más amplias— como la democracia económica”.<sup>30</sup> La causa principal, desde esta perspectiva, del

29. Según López Carrasco, este diálogo es “un “sampleado” de las declaraciones de un obrero andaluz residente en el País Vasco en la película *Atado y bien atado* (Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé, 1981). En DE PEDRO, G., *op. cit.*

30. MARTÍNEZ, Guillermo, “El concepto CT”, *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*, G. Martínez (ed.), Barcelona: Random House Mondadori, 2012, p.15.

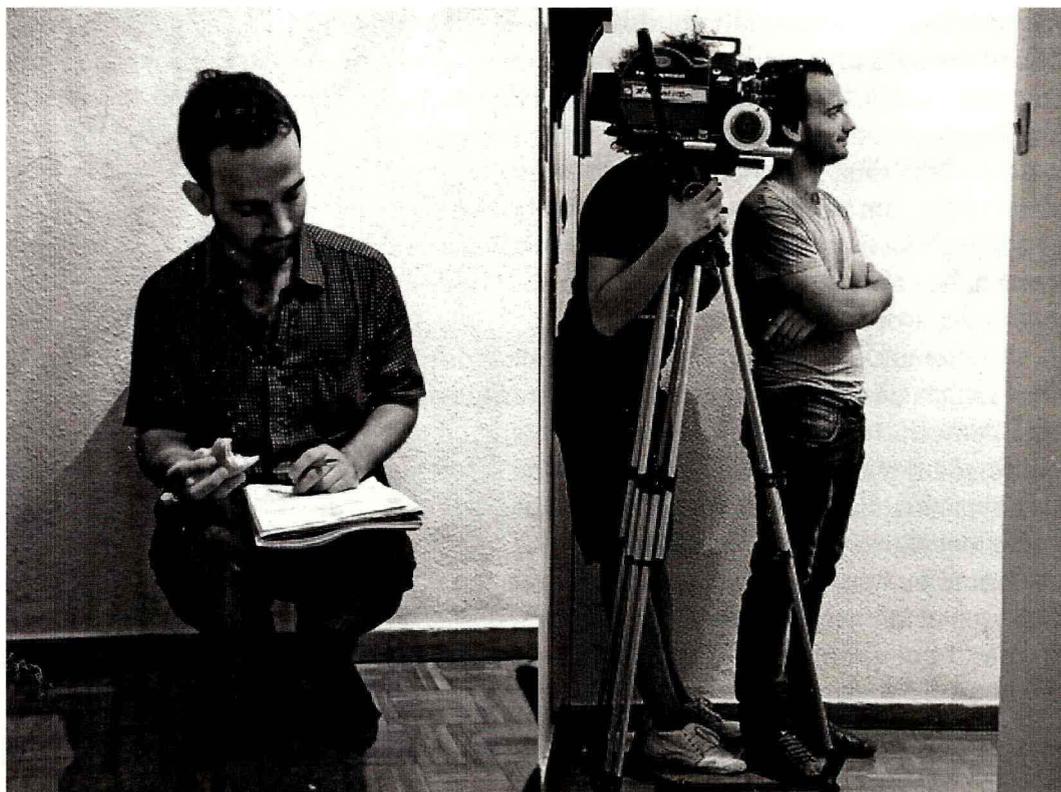
gran fracaso en el proyecto de construir un país realmente nuevo, dejando atrás la insostenible herencia de cuarenta años de franquismo. De hecho, como afirma López Carrasco, esta conversación “es el único diálogo decididamente no anacrónico del filme. En el resto de conversaciones, los temas, ideas y tono general podrían pertenecer a cualquier fiesta de cualquier década posterior a 1982”.<sup>31</sup> De este modo, el filme establece su ancla histórica en 1982 y también traza un vector hacia el presente: el izquierdista pro-E.T.A. describe sus peripecias en manifestaciones en el centro de Madrid, detalles extraídos de la experiencia personal del actor en fechas recientes. De este modo, *El futuro* establece una conexión inequívoca entre pasado y presente.

Como *Ópera prima*, *El futuro* reivindica los espacios íntimos de la cotidianidad como semilla para la acción política. Mientras que el filme de Trueba mira al Madrid proto-democrático con los ojos curiosos (y quizá, un tanto inocentes) de una nueva generación de cineastas que deseaba alejarse de la seriedad discursiva de un cine político que de manera indeclinable recurría a traumas del pasado para expresar su posicionamiento ideológico, el de López Carrasco ofrece una mirada quirúrgicamente espontánea y, al mismo tiempo, distanciada a una generación que por su propia manera de ser, diversa y, en ocasiones, transgresora, creyó en sí misma, incluso sin saberlo, para cambiar las cosas. Y aunque no triunfase a un nivel macro, “sistémico” si queremos, es suficiente con mirarnos a nosotros mismos para darnos cuenta de que somos sus hijos e hijas.

31. RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente, Entrevista Personal con Luis López Carrasco, *op. cit.*



*El futuro*



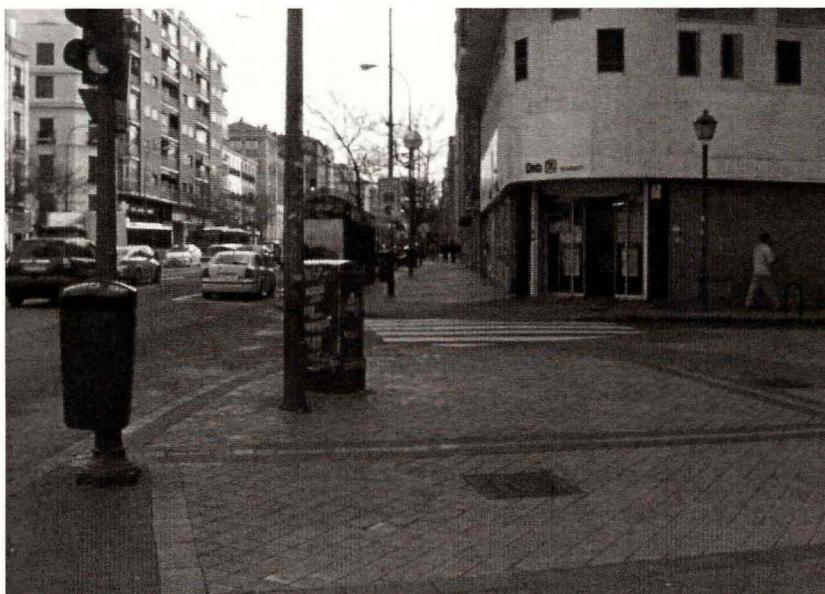
Luis López Carrasco, rodaje de *El futuro*

Como afirma López Carrasco, “en España, para esa generación, atreverse a ser feliz, atreverse a no tener miedo, podía tener un componente de ruptura y transgresión”.<sup>32</sup>

Si me permiten, terminaré con una anécdota personal. Cuando cumplí 18 años mi padre me insistió hasta la saciedad que debía votar. Demasiada gente había luchado por la democracia para que yo, un pipiolo excesivamente preocupado por otras cosas, les faltase al respeto. Me contó que tras votar en las primeras elecciones democráticas, un amigo suyo se emocionó hasta tal punto que le dio un ataque al corazón y falleció. Deseó tanto ser libre que, cuando lo que parecía una utopía en el periodo franquista se hizo realidad, su cuerpo y su mente no aguantaron más y decidieron dejarlo todo en las manos de las nuevas generaciones. Como tantos otros, mi padre, votante acérrimo del PSOE, terminó “desencantado” con el devenir político del partido liderado por Felipe González y ya en los ‘90, cambió de partido. Sin embargo, aun sin ilusión, siguió votando. Eso era irrenunciable. Sin quitar ningún mérito al excelente trabajo de Vilarós, *El mono del des-*

32. DE PEDRO, G., *op. cit.*

*encanto*, que retrata de manera brillante una corriente de pensamiento entre la izquierda intelectual de la Transición, decir que el “desencanto” con la democracia se extendió por todos los ámbitos de la sociedad española, como se promueve desde cierto sector crítico, no solamente es erróneo sino una irresponsabilidad manifiesta. Aquella gente, currantes de las clases populares como mi padre, celebró ser libre y, pensemos lo que pensemos hoy en día, para ellos la democracia significaba libertad. Su utopía dejó de ser tal y se hizo realidad. Quizá es ahora cuando podemos hablar *de verdad* de un desencanto generalizado entre sectores mayoritarios de la sociedad española —de izquierdas y derechas, intelectuales y clase obrera, jóvenes y “yayoflautas”, funcionarios y emprendedores— pero este es un tema para una reflexión posterior.



*El futuro* concluye con un plano del día a día de las calles del Madrid contemporáneo