



De la reivindicación a la ira: espacios de crisis en el cine español contemporáneo

From Vindication to Anger: Spaces of Crisis in Contemporary Spanish Cinema

MARTA ÁLVAREZ

Université de Franche-Comté, Francia

marta.alvarez@univ-fcomte.fr

| Abstract: This essay discusses a series of films whose characters become criminals due to the peculiar circumstances created by the economic crisis in Spain. These titles somehow echo a previous era of Spanish history and cinematography: the Spanish Transition and the *quinqui* films. This study will thus analyze the cinematic spaces depicted in these films, which must be understood as metaphors for the recession in which the country is mired. These works seem to suggest the need of a new social pact through the outbreak of violent responses by those who have experienced a significant degradation in their life conditions and have lost confidence in public institutions.

Keywords: Crisis Cinema; *Quinqui* Films; Caper Films; Heterotopies; Transition; Spain.

| Resumen: El ensayo estudia un corpus de filmes cuyos personajes se convierten en delincuentes por las peculiares circunstancias creadas por la crisis económica en España. Ello permite establecer paralelismos con otra época y otro género de las recientes historia y cinematografía españolas –la Transición y el cine *quinqui*. Se exploran al tiempo las imágenes espaciales que ofrecen estos filmes para poner en evidencia metáforas de la recesión en la que se ve sumido el país. Estas obras parecen reflejar así un nuevo pacto social que favorece las respuestas, más que reivindicativas, violentas, de quienes han conocido una importante degradación en sus condiciones de vida y han perdido la confianza en las instituciones públicas.

Palabras clave: Cine de la crisis; Cine *quinqui*; Cine de atracos; Heterotopías; Transición; España.

Gelatina dura, así se titula la exposición que el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) dedica a las *Historias escamoteadas de los ochenta* –el subtítulo de la exposición– mientras redactamos estas líneas. El basarse en un verso de Eduardo Haro Ibars¹ para dar nombre a la exposición es ya toda una declaración de intenciones para una muestra que pretende cuestionar “el relato oficial de los años ochenta”, llamando la atención hacia acontecimientos sociales y políticos y producción cultural “que disienten de [las] corrientes generalizadas y que entroncan con unas actitudes que [...] habían constituido las líneas de refutación, ironía y cuestionamiento político” (MACBA 2017: s. p.). De esa manera toma dimensión museística una mirada crítica hacia el pasado reciente de España que han ejercido estos últimos años diferentes investigadores, críticos culturales y creadores, y que habría sido potenciada por la recesión en la que se ha visto sumido el país (Montero 2010, 2014; Labrador Méndez 2014). En el periodo de la Transición se encontraría el origen de las lacras que arrastra España y que han contribuido a que la crisis financiera mundial se traduzca en el país en una profunda crisis política e institucional. Como ya hemos avanzado, esa revisión alcanza asimismo a la producción cultural hegemónica del periodo, que habría favorecido el acallamiento de las posturas más contestatarias hacia la realidad sociopolítica, pero también sirve para señalar interesantes paralelismos entre los dos periodos.

Ello nos lleva a otra exposición, desplazándonos unos años y unos metros, los 180 que según Google Maps separan el MACBA del CCCB –Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona–, donde en 2009 la exposición *Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle* ponía de actualidad el cine quinqu y llamaba la atención acerca de las condiciones económicas, sociales y políticas de las que había surgido. No eran las comisarias de la exposición, Amanda y Mery Cuesta, las únicas interesadas en ese momento por la producción quinqu, otros investigadores estaban trabajando en paralelo sobre el tema y veían en la muestra la confirmación de su actualidad, de la que han seguido dando prueba los trabajos que desde entonces se han multiplicado sobre el tema.² Se llega a hablar de un auténtico “*revival quinqu*” en estos primeros años del siglo XXI (Montero 2014: 539-540),³ que alcanzaría tanto al cine –neoquinqui (Entrambasaguas Monsel, 2015)– como a la literatura.

Realizaremos en estas páginas continuas idas y vueltas hacia ese pasado reciente, aunque no verse nuestro trabajo sobre cine neoquinqui; esperamos tener pronto la

¹ Se trata de un verso del poema “Soles gemelos”, incluido en su libro *Empalador* (1980): “allá tras las montañas de *gelatina dura* / las muñecas sollozan Ya no vale su pintura de labios” (Haro Ibars 2001: 92).

² Es, en efecto, llamativo el interés de la crítica por el cine quinqu en la última década. Sin pretensión de exhaustividad, citaremos solo algunas referencias: Montero (2010); Breyse (2011); Montero (2014); Ríos Carratalá (2014); Florido Berrocal/Martín-Cabrera/Matos-Martín/Robles Valencia (2015); González del Pozo (2016).

³ Los editores de *Fuera de la ley* (Florido Berrocal/Martín-Cabrera/Matos-Martín/Robles Valencia, 2015) reconocen que su volumen parte de ese “*revival quinqu*” (XIV).

ocasión de ocuparnos de producciones como *Criando ratas* (Carlos Salado, 2016), o *Malviviendo* (David Sainz, 2008-2014), la webserie que nació en plena explosión de las diferentes burbujas. Más allá de esa modalidad, nos interesa aquí subrayar hoy, como entonces, en ese pasado reciente, la proliferación en las pantallas españolas de personajes fuera de la ley,⁴ aunque la mayor parte sean diametralmente opuestos a aquellos jóvenes que parecían “abocados” a la delincuencia por su origen social.⁵ No son tampoco los mismos los espacios que corresponden a esas figuras representativas de sus respectivas crisis, aunque todos ellos estén vinculados con desarreglos urbanísticos: los que surgieron como consecuencia de la rapidez con la que crecieron los barrios destinados a acoger un éxodo rural masivo, por un lado, y los que se relacionan con la burbuja inmobiliaria, por otro. Nos concentraremos a continuación en un grupo de filmes a partir de los cuales intentaremos definir este tipo singular de delincuencia relacionado con la crisis, ello nos llevará a unos paisajes de la crisis que podremos entender como metonimias y metáforas de las causas de la gran recesión, así como también del nuevo pacto social que esta impone.

GENTE HONRADA... PERO MUY HARTA

Los filmes que retratan la ‘temporalidad de crisis’ (Labrador Méndez 2014)⁶ que se instala a partir de 2008 se concentran en gran medida en mostrar las consecuencias de la crisis y en retratar a quienes la sufren (Allbritton 2014; Villarmeá 2015). Reconocemos en las pantallas los paradigmas de la vulnerabilidad y la precariedad que varios investigadores proponen para pensar los más amplios aspectos relacionados con la coyuntura: situaciones socio-económicas, subjetividad, cultura, etc. (Álvarez-Blanco/Gómez L. Quiñones 2016), llegando a hablar de “territorios vulnerables” (Méndez/Abad/Echaves 2015: 38). Son numerosos los filmes que vienen a postular que el contexto sería propicio a la aparición de delincuentes, bien alejados de la marginalidad que se asocia en principio con cierto tipo de crimen. Son ciudadanos corrientes quienes ahora infringen la ley: madres y padres de familia y gente que aspira a serlo, jóvenes y menos jóvenes que querían trabajar y no lo consiguen por mucho que lo intentan. Se trata de “gente honrada”, como anuncia el título de la película de Alejandro Marzoa (*Somos gente honrada*, 2013), de ciudadanos a los que les gustaría simplemente responder a modelos que parecían funcionar hasta hace muy poco, pero que se encuentran del otro lado de la ley.

⁴ Título del libro que acabamos de citar en la nota 3.

⁵ Breysse (2011: 106) y Montero (2014: 524) destacan cómo el cine de Eloy de la Iglesia se distingue en este sentido, al denunciar las circunstancias socio-políticas que crean estructuras de marginación y buscar un lenguaje filmico que haga reaccionar al espectador.

⁶ El crítico (Labrador Méndez 2014) se basa en Kosselleck (1993), para definir esa temporalidad, construida a partir de imaginarios, horizontes de expectativas y espacios de experiencias que estudia en su trabajo.

La carencia de medios lleva a los personajes a ir más allá de los límites que la sociedad les impone en tiempos menos urgentes. En ocasiones se trata de límites de conveniencia, como los que traspasan los personajes de *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2015) al recurrir a la pornografía *amateur* para hacerse con algunos euros; no tardarán ellos mismos en contravenir el código penal, los ejemplos son múltiples, en el film de Rosales al que hemos hecho referencia y en otros: desde los pequeños hurtos en el supermercado en *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015) hasta las muertes en serie de *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015), pasando por el chantaje al que asistimos en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), el secuestro en *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) o el tráfico de drogas en *Somos gente honrada*. Podríamos decir en todos los casos que nada de eso sucedería fuera de un contexto como el que está conociendo España, las ficciones lo toman en cuenta y la mayoría de los filmes parece justificar el proceder de los personajes: se favorece la empatía con la madre sin recursos (*Techo y comida*), con los enfermos terminales (*La revolución de los ángeles*) o con el padre que quiere dar una alegría a su hija enferma pese a la falta de medios (*Magical Girl*); y se fomenta la comprensión de lo que se presenta como una explosión ante lo extremo de su situación: así, por ejemplo, la narración insiste en las sucesivas manipulaciones de las que es objeto el protagonista de *Cinco metros cuadrados*, en la falta total de oportunidades de los jóvenes de *Hermosa juventud* o en el hecho de que los enfermos terminales no lo serían tal vez sin el desmantelamiento del servicio público de salud en *La revolución de los ángeles*.

Lo habitual es que el film nos proponga considerar el paso al acto delictivo como un error –parece reafirmarse la sanción legal que alcanza a los personajes de *Somos gente honrada* o *Cinco metros cuadrados*–, pero ello no invalida cierta solidaridad, visible en los elementos a los que acabamos de referirnos, y que representan exculpación. Una ausencia –acerca de la cual llama asimismo la atención Iván Villarrea en otro artículo de este dossier– se hace con ello presente: la de otros culpables, los responsables de las extremas situaciones a las que se ven enfrentados los personajes. La vaguedad suele ser total: ¿a quién atribuir la responsabilidad cuando solo parece haber víctimas? En efecto, en su empeño de retratar a quienes están sufriendo la situación, los directores insisten en que, aunque ocupando camarotes diferentes, todos están en el mismo barco: incluso quienes se ven obligados a realizar el desahucio son al fin los últimos peones del sistema, sin ningún poder de decisión (*El triste olor de la carne*, Cristóbal Arteaga, 2013), cuando no simples trabajadores que consiguen todavía mantenerse a flote (*Techo y comida*).

Unas cuantas películas se destacan de este grupo de manera clara, se trata de aquellas en las que las víctimas se transforman en auténticos justicieros. Son personajes que han perdido totalmente la confianza en el sistema económico-político que se presenta como responsable de la deterioración de sus circunstancias vitales y que encuentran en la venganza una forma de empoderamiento que los ayuda a superar, más que el descontento o la necesidad existencial, la desesperación a la que los ha llevado la crisis. El delito se convierte entonces en una reivindicación asumida por el film en su conjunto,

que refrenda de manera más evidente el apoyo diegético que reciben los delincuentes y favorece el extrafílmico del espectador.

Destacaremos a continuación algunos títulos que corresponden a este grupo, comenzando por aquellos que podríamos llamar “películas gamberras de la crisis”, si adaptamos al cine la etiqueta que Pablo Valdivia aplica a un tipo de novela cómica en el que comprende –no podía faltar–, la desopilante *El enredo de la bolsa y la vida*, de Eduardo Mendoza (2012).⁷ Incluiré por ahora en esta categoría *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012) y *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014). Dos filmes muy diferentes pero que comparten la importancia que conceden al humor y un parentesco con la comedia satírica, aunque esta etiqueta tendría que ser muy matizada en cada caso. Si ninguno de los dos teme aproximarse a la caricatura y, en algún caso, al absurdo, el primero puede calificarse de comedia de atracos mientras que el segundo constituye una síntesis más compleja de referencias. Me ocuparé ahora en estos dos largometrajes, que combinan los aspectos que he mencionado con una singular interpretación de los espacios de la crisis.

EXPROPIACIÓN BANCARIA

En España, el resquemor contra las entidades financieras es particularmente pronunciado por el sentimiento que tiene la ciudadanía de que aquellas no han asumido su responsabilidad como hubieran debido, de que han abusado de sus clientes y de que el rescate que las levantó hubiera tenido que llegar más bien a la población (Fernández García/Petithomme 2015: 22). “¿Y a ti, quién te rescata?” interpela el póster de *Techo y comida*, con la frase con la que se enfrentará de nuevo el espectador al término de la cinta. Desde bien temprano y hasta la actualidad, las oficinas y sucursales bancarias se convierten en escenario de protestas,⁸ algunas tradicionales –manifestaciones, concentraciones–, otras desesperadas –como la inmolación de la mujer que se quemó a lo bonzo en una sucursal de Castellón (Público/EFE 2013: s. p.)–, y algunas especialmente creativas, como las acciones del colectivo flo6x8, que explica en un manifiesto:

⁷ Las otras categorías serían: novelas de la crisis en ámbito rural, novelas policiales de la crisis, novelas distópicas y novelas sobre las repercusiones de la crisis, englobando esta última novelas de resistencia, novelas para la construcción de un imaginario social, novelas de la burbuja inmobiliaria y financiera, novelas del precariado y novelas de urgencia (Valdivia 2016: 25-26). El trabajo de Iván Villarrea incluido en este dossier intenta ofrecer una primera tipología para el cine de la crisis.

⁸ Protestan los afectados por la quiebra de Lehman Brothers (*El País* 2008: s. p.), los sindicatos para que “se pida a Europa el rescate de las personas y no el de los bancos” (*El Periódico* 2012: s. p.) y otros colectivos, hasta el punto de que se llegue a decir que “Florecen en España los grupos que arremeten contra la banca” (Reuters 2012: s. p.), este último artículo destacaba el protagonismo que cobran en estas protestas las sucursales de Bankia, uno de los bancos más importantes del país y cuyo rescate supuso mayor peso para las arcas públicas. Todavía en 2016 eran frecuentes acciones de este tipo, como las ocupaciones de sucursales por parte de la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca), citemos a modo de ejemplo la que se produjo en Barcelona en diciembre de 2016 (*El Diario* 2016: s. p.).

Desde que comenzamos nuestra andadura, nuestro principal objetivo fueron las entidades bancarias, ya que los bancos representan por definición al capital, fueron los principales promotores del sistema de cautiverio de la deuda y, consiguientemente, los principales responsables de la crisis económica (flo6x8 2014: s. p.).

En ese contexto resulta coherente el resurgir de la comedia de atracos que reseña Iván Villarrea (2015: s. p.), categoría en la que, además de los filmes de Sánchez y Lacuesta de los que aquí nos ocuparemos, incluye *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013) y *Torrente 5. Operación Eurovegas* (Santiago Segura, 2014). Se trata de películas que insisten no solo en esa responsabilidad de las entidades financieras en la crisis, sino también en el lucro que han conseguido las mismas, así como otras empresas; en ellas se invierten los referentes lingüísticos para denotar la protesta social, coincidiendo así con lo que reconocemos en la realidad referencial: estos últimos años, en las manifestaciones y en la prensa es patente que para una parte de la población los ladrones y atracadores van hoy muy trajeados y suelen ser banqueros, cuando no políticos.⁹

El mundo es nuestro (2012) es seguramente el mejor ejemplo de este tipo de películas. Se trata del primer largometraje del actor y director Alfonso Sánchez, quien ya se había dado a conocer dirigiendo y protagonizando, junto a Alberto López, *Una trilogía sevillana* –compuesta por los cortos *Esto ya no es lo que era* (2008), *Eso es así* (2009) y *Aquello era otra cosa* (2009)–, convertida en su momento en un auténtico fenómeno de internet que acumuló millones de visitas.¹⁰ Desde la productora Mundo Ficción, Sánchez decide continuar por los caminos abiertos por el giro digital y se lanza a una campaña de financiación participativa que será convenientemente utilizada en la promoción del film.¹¹ Resulta sin duda llamativo que sus creadores expliquen que el proyecto no estaba en principio vinculado a la crisis española, sino al corralito argen-

⁹ Pensamos en las pancartas que se dejaron ver en el 15-M y en otras protestas, o en declaraciones como las de Juan Torres López, para quien “El rescate es un robo organizado de la banca y el Estado” (Cunyat 2014: s. p.). Si frases de este tipo no extrañan viniendo de un consejero de la organización ATTAC, sí puede resultar sorprendente y muy revelador que Cándido Conde-Pumpido, por ejemplo, magistrado del Tribunal Supremo y exfiscal general del Estado, califique la política de recortes públicos de “atracos perfectos” (Polo 2012: s. p.). El libro del periodista Santiago Camacho *La troika y los cuarenta ladrones* (2012), recurre a la misma imagen, bien explícita desde la portada, para abordar las causas de la crisis desde una perspectiva más amplia que la meramente nacional; mientras que *Chorizos. Atraco a la española* (Vilbor/González 2015) es una verdadera comedia de atraco... en cómic. Véase la portada del libro que recoge las viñetas publicadas por Manel Fontdevila (2011) en *Público* entre 2008 y 2011, y que expresa humorísticamente cierta apreciación popular sobre las consecuencias de la crisis, considerada un éxito para aquellos que se están enriqueciendo más gracias a ella.

¹⁰ La trilogía es una de las producciones que permite calificar a Sevilla de “Hollywood de las webseries” (Cabra 201: s. p.). La pareja de actores, Sánchez y López, se convertirán en verdaderamente populares al figurar como secundarios en las taquilleras *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) y *Ocho apellidos catalanes* (Emilio Martínez Lázaro, 2015).

¹¹ El propio Sánchez reconoce que los 20.000 euros conseguidos a través del *crowdfunding* no han sido esenciales para la financiación, pero que la estrategia: “nos sirvió para generar todo un flujo de energía a favor de la película” (Díaz Pérez 2012: s. p.). En una reciente comunicación, Carmen Herrero ponía el film como ejemplo de modelo “para hacer cine en tiempos de crisis” (Herrero 2016: s. p.).

tino.¹² Cuando el film se estrena, en 2012, es imposible no entender lo que se ve en la pantalla como reflejo de la situación que en ese momento vive España. En la película, Fermín, un empresario arruinado por los políticos corruptos, da al traste con el atraco que habían planeado Er Culebra y Er Cabeza, dos raterillos de barrio, versión deformada de la generación nini¹³. Las amenazas de Fermín de hacer explotar la carga de explosivos que lleva adherida si no llega la televisión y no puede hacer pública su historia, lo convierten en secuestrador y terrorista, en un nuevo ejemplo de “gente honrada” delincuente. El apoyo de la calle al conocer su historia se conjuga con una decidida desconfianza hacia las autoridades; no solo estas se han mostrado incapaces de resolver problemas, sino que se hallan además compinchadas con las lacras contra las que se supone que han de luchar, lo cual pone en evidencia la crisis política que acompaña a la económica. “Contra el terrorismo financiero, expropiación bancaria”, reza el lema del film, que explotó el equipo de producción en camisetas que acompañaron la campaña de promoción. Tendremos sin embargo ocasión de comprobar que la propuesta no es finalmente tan radical como prometía esa frase de presentación.

Es como si metieras en una batidora *Tarde de perros* [*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975], *El odio* [*La haine*, Mathieu Kassovitz, 1995], *Atraco a las tres* [José María Forqué, 1962], *La estanquera de Vallecas* [Eloy de la Iglesia, 1987] y *La escopeta nacional* [Luis García Berlanga, 1978] y le dieras al turbo (Bejarano 2012: s. p.).

De las referencias reivindicadas por los autores del film es la establecida con la película de Eloy de la Iglesia la que más nos interesa aquí, pues nos permite volver a tender puentes entre los dos momentos históricos de los que partía este ensayo y llamar la atención acerca de ciertas evoluciones.¹⁴ Compartiendo un mismo marco genérico, reconocemos en *El mundo es nuestro* y en *La estanquera de Vallecas* las constantes del film de atraco:¹⁵ en ambos casos todo sale mal en los primeros quince minutos, a partir de

¹² Véanse las entrevistas en los bonus del DVD del film, muchos artículos sobre la película hacen referencia a esta cuestión, entre ellos el citado en la nota anterior.

¹³ El término atraviesa fronteras: en 2010, *Le Monde* se hace eco de “La désespérance de la ‘génération ni-ni’”: “Ni ils travaillent ni ils étudient. Ils ont moins de 30 ans, ils ont arrêté leurs études en cours de route, et ne cherchent pas activement du travail” (Bozonnet 2010: s. p.). Ignacio Díaz Pérez prefiere utilizar una expresión de la película: “la ‘generación ¿pa qué?’” (Díaz Pérez 2012: s. p.). El diálogo entre los dos atracadores camino de la sucursal gira en torno a esta cuestión: “CULEBRA: Que semos la degeneración *nini*, quillo: que ni estudiemos ni trabajemos, quillo [...] Nosotros somos la degeneración pa qué [...] ¿Qué pa qué estudiemos y pa qué trabajemos si nos van a pagar una mierda, quillo? / [...] CABESA: Y además, que menos mal que no hemos estudiado, que si hubiéramos estudiado estaríamos igual pero peor, con más cara de gilipollas. Porque aparte del tiempo que habríamos perdido, seríamos más conscientes de lo precaria de nuestra situación, ¿sabes? / CULEBRA: Claro, bendita ignorancia” (00:00:45-00:01:15).

¹⁴ Existen, por otra parte, paralelismos evidentes entre el film de Lumet y el de De la Iglesia, como la importancia que adquieren en ambos los medios de comunicación y la simpatía que se crea hacia los atracadores, elementos que encontraremos asimismo en el film de Sánchez.

¹⁵ O más bien de un subgénero específico, pues en otros clásicos del género el atraco tiene lugar al final, utilizándose la mayoría del metraje para la preparación del golpe. Es lo que sucede en *Atraco a las tres*

los cuales se bloquea la situación y se instalan las negociaciones que se extenderán a lo largo del film; el *huis clos* que protagonizan atracadores y rehenes no es compartido por el espectador, al que la modalidad enunciativa permite tener acceso al dentro y fuera, algo que aprovechan los filmes que nos interesan no solamente para mantener la tensión y/o enriquecer la galería de personajes y actitudes, sino como verdadera estrategia para retratar el contexto socio político más inmediato, y con ello el descontento de los ciudadanos y sus quejas de que las autoridades públicas no asuman sus responsabilidades. Si en *La estanquera* son continuas las referencias al periodo electoral y a cómo este influye en el tratamiento que se da al atraco del estanco de doña Justa (Emma Penella), en *El mundo es nuestro*, en pleno mes de marzo siguen en lo alto las luces de navidad, que no se han retirado por impago de la municipalidad. La calle explica la situación de encierro, y lo que en ella sucede contribuye tanto como lo que ocurre dentro a posicionar al espectador del lado de los “criminales”.

La estanquera de Vallecas, pieza de teatro de José Luis Alonso de Santos (1981), se convierte en el “canto del cisne del cine quinqué de Eloy de la Iglesia” (Montero 2014: 426), y, de manera más general, en “punto y final para el estereotipo canónico del cine quinqué”, “la derrota y punto final del género en su más pura expresión” (Curado Ferrera 2015: 213, 215).¹⁶ Podríamos sin embargo hacer una lectura de la película como extensión del dominio de lo quinqué, pues la difícil aunque necesaria solidaridad entre oprimidos que el filme sugiere (Montero 2014: 512),¹⁷ viene a poner en evidencia que la alienación no alcanza solo al joven de origen marginal, Tocho (José Luis Manzano) –del que podríamos sospechar que prefiere el dinero fácil–, sino también al albañil en paro de mediana edad, Leandro (José Luis Gómez), quien no ve otra posibilidad de subsistencia. Recordemos que dicha circunstancia será subrayada por la propia doña Justa (Emma Penella), enternecida por las manos callosas del trabajador. Esa solidaridad encuentra un reflejo en la comunidad que se forma en la sucursal de Bankasur en la que transcurre el film de Sánchez, y de la que se hallan claramente excluidos el director de la sucursal y el hombre de negocios, que se identifican con un microespacio específico, dentro del más amplio de la sucursal: el despacho del director, situándose aparte del grupo cuando ocupan el mismo espacio que este. Si varios aspectos nos remiten a *La estanquera*, no deja de ser significativo que ya no sea un obrero en *El mundo es nuestro* el abogado a la delincuencia, sino un empresario, Fermín.

El objetivo movilizador de la comedia justifica las dosis de maniqueísmo que se van perfilando a lo largo de todo el film y se evidencia en el *happy end* que termina dando

(José María Forqué, 1962) o en *Ocean's Eleven* (Steve Soderbergh, 2001), por dar ejemplos de épocas y de contextos culturales muy diferentes. A partir de los años noventa se ve el renacer de un género que tiene antecedentes como *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950) y que ha sido categorizado como *caper film* (Mayer 2012: 62).

¹⁶ Otro trabajo incluido en el mismo volumen analiza el film de Eloy de la Iglesia partiendo de la categoría de víctima: Gómez López-Quiñones (2015: 173-193).

¹⁷ El investigador llama la atención acerca de ese aspecto del film, pero también acerca del fracaso después de cuatro años de gobierno socialista que en este se constata.

a los malvados –banqueros y políticos corruptos– su merecido y haciendo justicia a los débiles. Estamos bien alejados del realismo pesimista que clausura el film de De la Iglesia y, como veremos, del esperpento que nos propone Lacuesta.

EL “EFECTO ALHAMBRA”

El banco, espacio de la finanza, podría ser considerado metonimia del derrumbe económico, o icono de la crisis, junto con esos edificios abandonados, obras inacabadas a las que concede Iván Villarrea (2015) tal rango. La sucursal bancaria forma parte en todo caso de esos espacios referenciales que se convierten en símbolos de un sistema que viene ahora a hacer aguas y que fuerza al honesto ciudadano a delinquir. Parece lógico que el ánimo de lucro que lleva al crimen se halle particularmente exacerbado en época de recesión y de recortes, ¿se corresponde este aumento de la delincuencia fílmica con el que encontramos fuera de la pantalla? Resulta difícil afirmarlo, pues si las estadísticas del Ministerio del Interior señalan una sorprendente bajada de estas cifras en tiempos de crisis, no faltan voces para poner dichos números en cuestión.¹⁸ En todo caso, estos “honrados delincuentes” resultan coherentes con el imaginario que corresponde a la temporalidad de la crisis, ofreciendo un desahogo simbólico a aquellos que se sienten a su vez estafados y atracados, a base de recortes y rescates bancarios.

Sorpresa¹⁹ provocó en su momento *Murieron por encima de sus posibilidades* de Isaki Lacuesta, “superproducción de cuchufleta” –como parece que la calificó su autor (Seguer 2015: s. p.)–. En el film, cinco hombres se encuentran en un psiquiátrico por “accidentes” que remiten al contexto creado por la crisis. Desde su reclusión, preparan un plan para tomar la revancha de los responsables de la situación; disfrazados de osos panda obligarán a varios políticos que han participado en los recortes a “recortar” o a “ser recortados”: “Para salir de aquí tienen que cortarse partes de su cuerpo hasta alcanzar el porcentaje necesario”²⁰ (00:01:07-00:01:12). Si la exposición de cada uno de los

¹⁸ En 2011, por ejemplo, se anuncia la bajada de los robos, al tiempo que se relativizan las cifras poniendo en duda los métodos estadísticos (Rodríguez 2012). En 2013, la tasa de criminalidad habría alcanzado “el índice más bajo de los últimos 12 años” (Duva 2014: s. p.). Pero no faltan desde bien temprano voces que cuestionan esta realidad (Fraiz 2010). Suele señalarse la importancia de la solidaridad familiar como “principal mecanismo de contención y apoyo mutuo” en un contexto en el que la pobreza extrema se habría duplicado en el país, sin dejar de lado las prestaciones sociales (que sufrieron mucho de los recortes) y la acción de las organizaciones caritativas y otras asociaciones (Colectivo Ioé 2013: s. p.).

¹⁹ “Lacuesta parece haber planeado, a lo Kitano, la disidencia de sí mismo o la voladura de la idea que se habían formado de él”, Jordi Costa (2015: s. p.) resume sin duda el desconcierto ante esta obra de uno de los autores más reconocidos de lo que se ha dado en llamar “el otro cine español”, etiqueta a la que tanto ha contribuido la revista *Caimán. Cuadernos de Cine* y que cuestiona Josetxo Cerdán (2015).

²⁰ Antes, los pandas habían dirigido a los políticos las mismas palabras con las que estos culpabilizaron a los ciudadanos y defendieron la necesidad de los recortes: “–Señores, me temo que han vivido mucho tiempo por encima de sus posibilidades [...] / –Tenemos que hacer recortes / –Efectivamente, sabemos que esto es duro, pero ustedes, que son personas importantes, lo entenderán. Es un pequeño

casos que han llevado a los miembros de la banda de los panda al psiquiátrico avanza la denuncia manifiesta de la degradación de un sistema que podríamos identificar con el del estado de bienestar, que incluye sanidad, educación, vivienda y trabajo dignos, el desarrollo muestra la complejidad de la propuesta de Lacuesta.

Según el director, el film vendría a poner imágenes a una idea compartida por otros españoles en tiempo de crisis. Así explica el cineasta el origen del largometraje, respondiendo a un comentario de Daniel Seguer, quien ve en el corto *La matança del porc* (Isaki Lacuesta, 2012) “idénticas inquietudes aunque desde una óptica documental” (Seguer 2015: s. p.):

¡Bien visto! *La matança del porc* está en el origen de *Murieron...* Cuando mi amigo Pep Armengol, cineasta *amateur* y promotor inmobiliario, me contó su plan para torturar a un banquero, y la misma semana escuché cosas parecidas de labios de varios ciudadanos, comprendí que esa fantasía formaba parte del imaginario colectivo español, que el deseo de torturar banqueros resumía muy bien un país y un momento (Seguer 2015: s. p.).

Ese trabajo anterior de Lacuesta explicita conexiones entre el tardofranquismo, la Transición y las manifestaciones de 2011, poniendo en paralelo imágenes que representan las calles y los carteles de la época con otras que muestran una de las últimas matanzas caseras en un pueblo catalán en los años setenta y las sentadas de jóvenes en la Plaza de Catalunya que hacían eco al 15-M. La voz *over* que garantiza la unidad frente a la heterogeneidad de las imágenes, incita a una violencia que contrasta con la actitud del 15-M –al que la misma voz califica de “Greenpeace político” (00:07:49-00:07:52)–, y que podría corresponderse con “las visiones y deseos de violencia que atraviesan el sueño virtuoso” del movimiento (Labrador 2015: 25)²¹. “Sin sangre, no se hacen butifarras” es la frase que cierra el corto; desde el paradigma de la gastronomía política que destaca Germán Labrador como expresión de la protesta en tiempos de crisis, “Lacuesta se pregunta por los límites y el precio de la inocencia política” (Labrador 2015: 25). Unos años más tarde, en *Murieron por encima de sus posibilidades*, cuestionará con el mismo escepticismo otros modos de acción.

La película se aleja claramente de la referencialidad²² para ofrecernos imágenes espaciales, que explotan el contenido metafórico para ampliar la reflexión, aunque bien es cierto que lo codificado y excesivo del resultado pueden sin duda dificultar la adhesión del espectador. Parece inevitable preguntarse si Isaki Lacuesta ha leído a Foucault

esfuerzo que hacemos por el bien de todos” (00:00:40-00:00:58).

²¹ Germán Labrador reflexiona “sobre las relaciones entre *canibalismo* y *temporalidad* en la modernidad capitalista”, ello le lleva a detenerse en formas que reaparecen en tiempos de crisis y que “rápidamente convocan un imaginario histórico de la escasez y de la memoria subalterna del siglo xx, del pauperismo nacional y de la posguerra franquista” (Labrador Méndez 2015: 5).

²² Como buen esperpento, el film recurre a la deformación de la realidad representada. Esto es evidente si se compara con el realismo costumbrista de *El mundo es nuestro*, aunque este se encuentre matizado por la caricatura y la hipérbole, la imagen de mundo que nos ofrece es más cercana a nuestras referencias.

cuando cruzamos el visionado del film con la lectura de “Des espaces autres”, el breve texto en el que el filósofo francés desarrolla la noción de heterotopía en 1967, si los presupuestos en los que se basa esa noción y la heterotopología consecuente son bien discutibles, resulta sumamente sugerente la enunciación de esos espacios “otros”,

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies (Foucault 1994: 755-756).

Murieron por encima de sus posibilidades gira espacialmente en torno a dos de las heterotopías enunciadas en ese texto: la clínica psiquiátrica, en la que se encuentran los cinco personajes y de la que partirá la revuelta de los pandas, sería un ejemplo de ‘heterotopía de la desviación’, que se identifica con aquellos lugares reservados para individuos cuyo comportamiento se considera como desviado con respecto a la norma; el navío, por su parte, es “l’hétérotopie par excellence”, “un morceau flottant d’espace, un lieu sans lieu”, “la plus grande réserve d’imagination” (Foucault 1994: 762). En el barco del film se concentra todo lo que el capitalismo nos invita a soñar: un lujo descarado, sexuado y misógino que comparten políticos, banqueros, futbolistas y estrellas de la moda y la televisión.

Si el texto de Foucault parece su fuente de inspiración, Lacuesta va más allá ofreciendo imágenes espaciales de su propia cosecha para explicar las consecuencias de la crisis, reforzando el carácter simbólico de la propuesta: el “efecto Alhambra” vendría a representar un nuevo orden basado en la ruptura del pacto social y en una enorme desigualdad que hay que disimular: “Sitios súper caros, de lujo, pero que después no se note [...], como diciendo no vaya a ser que se pongan envidiosos los pobres vecinos y me den de hostias” (00:15:25-00:15:35), es como la Alhambra, por dentro todo el lujo imaginable, por fuera, ladrillos sin alicatar (00:15:59-00:16:10). El barco del director del banco central se convertirá en el objetivo de los pandas y en una de las mayores sorpresas del film para el incrédulo espectador, que, al igual que los personajes de la película, no termina de creer que el efecto Alhambra pueda ser tan extremo y que el barquito de pescadores, “un barco de mierda, como la Alhambra” (01:04:41) esconda un verdadero palacio.

Reconocemos la denuncia de un sistema que, una vez más, empuja a los personajes al delito, así como la invitación a la unidad entre los desheredados que proponían Eloy de la Iglesia y Alfonso Sánchez, pero resulta ahora imposible la identificación con los oprimidos: la extrema violencia de la que los pandas son capaces, que encuentra su cauce en el gore, frena la que parecería casi natural tendencia en tiempos de crisis. Nos hallamos sin duda ante un “esperpento en la mejor tradición de la deformación crítica

de la realidad” (Pedro 2015: s. p.). Por obra de dicha estrategia, por ejemplo, las plazas dejan de ser espacios de reivindicación para convertirse en espacios de ocio; su ocupación ya no es considerada como una conquista del espacio público sino como una manera de diversión y los participantes del 15-M se transforman en unos perezosos primaverales, porque...

¿Qué se puede esperar de un movimiento revolucionario que se hace en primavera? [...] Aquí... cuando hay terracitas, cuando hace sol, en los exámenes, que sin los exámenes, el 15-M no hubiese existido, eso que os quede claro. ¿Tú sabes lo que es, que te llegue un hijo que diga: “Papá, que no voy a hacer el examen? [...] me voy a acampar a la plaza con mis amigos, que es súper guay. [...] es la revolución, papá”. ¿La revolución?! La revolución se hizo en Rusia. ¿Cuándo se hizo? En octubre, sí señor. En octubre, en Rusia, hace veinte grados bajo cero [...] En San Petersburgo, tú, en octubre, te bajas los pantalones, vas a cagar y te sale del culo una estalactita, y con esa estalactita de mierda... [...] tú puedes rebanar a un tío y partirlo por la mitad. [...] ¿Y aquí qué? Aquí, se pasan los exámenes y las plazas se quedan vacías. [...] Sal en diciembre a ocupar la plaza, hombre (00.42.36-00.44.10).

El mensaje del film, que no deja títere con cabeza, está lejos de estar claro. Arriesgándonos a la repetición y a la paradoja nos atreveríamos a decir que lo único que está claro es lo poco que todo lo está: parece denunciarse así la extrema complejidad de un sistema político-económico cuyos parámetros ni siquiera sus dirigentes pueden entender (y mucho menos controlar). Si, en el optimismo que lo caracteriza, en *El mundo es nuestro*, los medios de comunicación servían de puente con la opinión pública, desempeñando un rol fundamental en el feliz desenlace, en *Murieron por encima de sus posibilidades*, no hacen más que contribuir a la cacofonía y a la transformación de la revolución en movimiento pop planetario. Se clausura así la ficción con la alegría del carnaval, todos cantando y bailando... de vuelta al psiquiátrico, felices de haberse convertido en *trending topic* mundial y de haber terminado con la crisis. La heterotopía de la desviación²³ muestra todo su carácter totalizador y de control, pero se pone también en evidencia el sexto principio que Michel Foucault enuncia para las heterotopías: que todas tienen, con respecto al espacio que no incluyen, una función, que puede ser la de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real (Foucault 1994: 761).

Y así fue como acabamos con la crisis. Y salvamos a España. Y todo el mundo encontró trabajo. Y subieron los sueldos, subieron las pensiones, subieron las bolsas. Y en los hospitales ya no había lista de espera. Y todo el mundo estaba tan sano y tan feliz que ya no se moría nadie. Y ahora que la crisis ha terminado para siempre, y todos estamos forrados, aprovechen y tengan ustedes... ¡muy feliz día!²⁴ (1:34:10-1:34:39).

²³ “[...] celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée” (Foucault 1994: 758).

²⁴ Reunimos en un solo párrafo frases que se van alternando los miembros de la banda, que pronuncian incluso algunas de ellas a coro.

Sin duda estas palabras, pronunciadas por los cinco pandas, habían de sonar de manera particular al espectador contemporáneo y compatriota del film, que había escuchado a Mariano Rajoy, presidente del gobierno español, afirmar que “En muchos aspectos, la crisis ya es historia” (Cué 2014: s. p.)²⁵ solo unos meses antes del estreno del film de Isaki Lacuesta. La excusa estaba servida para establecer el paralelismo entre España y el hospital psiquiátrico del film, y para hacer que los pandas dejen de remitir a los primaverales *quincemayistas* y encarnen la percepción que en ese momento tienen algunos dirigentes del país.

Una vez más, la mirada esperpéntica deforma todo lo que se le pone por delante, lo que puede llevarnos a subrayar su carácter de denuncia total o a llamar la atención acerca de la deficiencia de su sentido político, por la ausencia de proposiciones positivas. No podemos dejar de constatar en todo caso el carácter conservador que reivindican los personajes de esta y de las otras ficciones sobre la crisis a las que nos hemos referido: todos asumen que no quieren un sistema diferente del que conocían antes de la crisis, un estado del bienestar que permitía a unos y a otros mantener un equilibrio que, sin embargo, se ha revelado bien precario. Es tal vez en este sentido la obra de Lacuesta la más radical, al mostrar, sí, una incapacidad para proponer nuevos modelos, pero también la imposibilidad de refrendar el viejo, al entender que está en el origen de la situación actual. Si el *happy end* de *El mundo es nuestro* nos deja con una impresión de eficacia y de margen de maniobra, lo cierto es que opta por el espejismo de condenar a unos cuantos corruptos, dando la impresión de que “a perro muerto, se terminó la rabia”, sin cuestionar el carácter estructural de las lacras que el film parecía denunciar.

¿SALUDABLE CATARSIS O PELIGROSA DERIVA?

¿Cómo se pasa del robo a la tortura de políticos y banqueros? En su entusiasta crítica de *Murieron por encima de sus posibilidades*, Gonzalo de Pedro, coincide con lo que ya indicaba el propio Lacuesta y señala que las acciones del grupo de pandas responden al carácter de fantasía colectiva “que ayuda al español medio desde el comienzo de la crisis a sobrellevar la pesadumbre del día a día. Alguien, sí, tenía que asesinar a un político, torturar a un banquero, y dinamitar el sistema democrático a tiros” (Pedro 2015: s. p.). Tal vez esa necesidad explique que se multipliquen las películas “de justicieros”, y que el origen de todas ellas sea tan parecido; de este modo cuentan sus creadores el nacimiento de *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015):

El germen de la idea surgió de un comentario que le hizo durante una entrevista el doctor Santiago Barambio, que relató en antena cómo una anciana en estado terminal le aseguró que si le quedara algo de fuerza “iría a la plaza de Sant Jaume y me cargaría a algún político

²⁵ El revuelo que provocó la frase del presidente, hizo que él mismo y su partido se vieran obligados a matizar en los días que siguieron a esas primeras declaraciones (EFE 2014; Sanchis 2014).

corrupto”. Un recuerdo que le vino a la memoria al periodista cuando fue despedido [...] por culpa de los recortes (Messeguer 2014: s. p.).

También *Justi&Cia* (Ignacio Estaregui, 2014) nace de un despido y de la indignación de su director. En el film, Justino (Hovik Keuchkerian) parece querer llevar la contraria al lema al que le remite su hermana nada más comenzar la película: “Hidalgo pobre, fantasía de oro y realidad de cobre” (00:07:14); el modelo cervantino estará presente a lo largo de todo el film, aunque se ve más que matizado por su convivencia con otros paradigmas: el protagonista, un minero que ha perdido trabajo y familia en un accidente ocurrido en turbias circunstancias, quiere ser “el brazo ejecutor de norte a sur [...], el puto Charles Bronson español” (00:19:01-00:19:15), aunque la manera de llevar a cabo sus acciones, cuidadosamente escenificadas, recuerde más bien a Dexter, el “asesino en serie favorito” de televidentes e internautas del siglo XXI²⁶. Sin llegar nunca a matar a sus víctimas, Justino se convertirá en justiciero para dar su merecido al subsecretario de industria responsable de la situación en la que se encuentra y a otros políticos implicados en asuntos de corrupción con escandalosas repercusiones sociales, pero que no han conocido problemas con la justicia oficial. El verdadero punto de partida del film se sitúa cuando, tras el fracaso de su primera aventura en solitario, el héroe se encuentre con su “escudero”, Ramón (Álex Angulo), con quien se lanzará a recorrer España haciendo que los políticos corruptos reconozcan su culpa delante de una cámara que no dejará de registrar las acciones vejatorias a las que son sometidos para regocijo de los telespectadores de todo el país.

A los habituales paisajes urbanos de la crisis que reconocemos en los primeros minutos del film (casas desangeladas, calles que se convierten en espacio de protesta, carteles de “Se vende”, bares en los que quienes ya no tienen trabajo pasan su tiempo), les suceden los espacios de tránsito propios del *road movie* que sigue el trayecto que Justino ha trazado en el mapa; a partir de ese momento, las únicas paradas, además de aquellas que impone el camino (hay que comer, dormir y repostar) se hallan ritmadas por los secuestros de los políticos corruptos, Un hangar, una bolera, un sótano..., lugares desafectados que remiten de manera un tanto abstracta a los hechos evocados y a la generalización de la corrupción denunciada, presente en toda la península, de norte a sur.

El efecto *copycat*, que asoma en *Justi&Cia*,²⁷ se convierte en el centro de la trama de *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015), otro film (¿?)²⁸ de justicieros. El

²⁶ La expresión aparece en numerosos artículos que hacen referencia a la serie (*Dexter*, Showtime, 2006-2013) en periódicos, páginas web y blogs.

²⁷ En el film, Justino y Ramón se hacen populares y tienen muchos imitadores, que se apropian de las gafas, nariz y careta que utiliza la pareja en sus acciones. Más allá del fenómeno fan, otros imitadores irán más allá que el dúo y llegarán a matar. Recordemos que la banda de pandas se convertía en fenómeno planetario en *Murieron por encima de sus posibilidades*.

²⁸ *La revolución de los ángeles* se ideó como una serie, de la que el film del que aquí nos ocupamos sería el episodio piloto. El proyecto, sin embargo, no ha continuado y ese primer episodio ha sido mostrado

planteamiento distópico nos sitúa “en España en un futuro más o menos próximo”,²⁹ en el que la crisis se ha agudizado. Los dramáticos recortes favorecen la privatización de los servicios públicos, que se traduce en la condena vital de una parte de la población, que ha perdido el acceso a prestaciones sanitarias que en otro momento estaban a su alcance: ante esa situación, los enfermos terminales se convertirán en ángeles vengadores, dando sentido a su muerte con una última acción desesperada. También aquí se persigue mostrar la amplitud del mal –la corrupción de la clase política–, que justificaría la de la respuesta ciudadana. Mueren ministros, concejales, alcaldes,... En Madrid y en todo el país, y la diversidad de los espacios –un hospital, un mercado, un aeropuerto, un bosque– remite no solo al carácter generalizado de la lacra que los enfermos pretenden exterminar, sino también a la pretensión de denunciar la privatización del espacio público.

Con *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2015) y *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015), los atracos y la venganza llegan al *box office*. Calparsoro orienta al espectador desde el título: no tiene más que completar el refrán para saber de qué lado ponerse en esta película de atracos que insiste en la corrupción de la clase política y en la connivencia que existe entre esta y la finanza. El film se convirtió en una de las películas más vistas del año en España, superando el millón de espectadores³⁰. Aun considerando que en la película de Dani de la Torre la crisis funciona como mera excusa para mantener la tensión –como afirma Iván Villarrea en otro trabajo de este dossier–, la importancia que cobran la venganza y el sentimiento de tener que tomarse la justicia por su mano la convierten en particularmente significativa de una peculiar coyuntura cinematográfica en la que asistimos a una auténtica proliferación de personajes justicieros-vengadores.

FINAL

Cerramos aquí estas líneas en las que partíamos del paralelismo que establecíamos con el cine de la Transición, que vio, como hoy, multiplicarse las figuras de los delincuentes en sus pantallas. El cine nos cuenta estos últimos tiempos cómo el ciudadano medio, normativo, “honrado”, se ve abocado a la delincuencia por la coyuntura, y al hacerlo retrata paisajes de la crisis que reconocemos a partir de nuestra realidad referencial y de los que están prácticamente ausentes los responsables de la situación. Ciertos filmes nos ofrecen metonimias y metáforas espaciales que remiten a los espacios de poder y al nuevo orden social impuesto por las circunstancias, sin olvidar insistir en la extensión

en salas de cine. Consideramos que esta especie de “orfandad audiovisual” nos autoriza a incluir la película en un corpus cinematográfico.

²⁹ De la sinopsis que ofrece la página web <<http://larevoluciondelosangeles.com/sinopsis/>>.

³⁰ 1.085.482 espectadores, más precisamente, según las cifras de la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD).

de ciertas prácticas que la mayoría denuncia sin ambages. Pero en los filmes que aquí nos han interesado, el espacio funge sobre todo de escenario de un desahogo simbólico que alivia la sensación de impunidad y la desconfianza con respecto a las autoridades políticas y financieras. Escasean esos “lugares de la ira” (Combes/Garibay/Goirand 2015)³¹ en los que se cristaliza el descontento de las poblaciones a nivel mundial y que se convierten en aspecto crucial de diferentes movilizaciones, como sí veremos en otras ficciones que podríamos calificar de “empoderadoras” –*El olivo* (Icía Bollaín, 2016), *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016)³²– o en documentales que retratan cuestiones como el 15-M –algunos comentados por Julia Sánchez en este mismo dossier– o las acciones de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca –*La Plataforma* (Jon Herranz, 2012), *La Granja del Pas* (Silvia Munt, 2016)³³–.

Y sin embargo, la ira se extiende por las pantallas: se diría que la crisis ha sido el detonante de unas narrativas de la venganza que trascienden lo que está relacionado con la recesión³⁴ y que parecen haber llegado para quedarse. La última velada de los premios Goya (2017) consagró la ópera prima de Raúl Arévalo, *Tarde para la ira* (2016): un paciente vengador esperaba ocho años para hacer pagar a los culpables del coma en el que se halla sumido su padre y de la muerte de su novia. En esa misma gala, con “solo” seis nominaciones, *Que dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016) hacía frente a las once del film de Arévalo. Se atraviesa ahora un nuevo límite, pues los vengadores son policías: o, más bien, “honestos” –aunque turbios, en la tradición del cine más negro– policías, que han de defenderse de los criminales pero también de los compañeros que no hacen bien su trabajo, y que terminan convirtiéndose en ejecutores de unos castigos dictados por sus propios criterios, que parecen más acordes con el interés general que los de la institución. Cuando nos disponemos a cerrar estas líneas, se acerca el estreno de *Ira*, primer largometraje de Jota Aronak, cuyo póster nos interpela de manera directa, como lo hacía, nos hemos referido a él más arriba, el de *Techo y comida* –“Y a ti ¿quién te rescata?”–; se nos plantea ahora una pregunta que no busca ya evidenciar una injusticia sino despertar bajas pasiones: “¿Matarías al asesino de tu hijo?”³⁵

³¹ Los autores de este volumen colectivo analizan la dimensión espacial de las movilizaciones abarcando contextos muy diferentes: desde las huelgas obreras en Bretaña en 1972 hasta la España de los Indignados, pasando por Santiago de Chile o Sanaa.

³² Las protagonistas de los dos filmes se enfrentan con la morosidad y la culpabilidad generalizadas, y con alguna multinacional, demostrando que la lucha merece la pena.

³³ Aparecen los únicos filmes dirigidos por mujeres que hemos citado hasta ahora (*El olivo*, *La Granja del Pas*). Como suele ser habitual, nuestro corpus adolece de una aplastante mayoría de realizadores masculinos, que se corresponde con la que existe en la industria cinematográfica.

³⁴ En una reciente comunicación sobre cine y terrorismo, Laureano Montero se refería a una serie de películas recientes que tratan la cuestión del terrorismo de ETA a partir de la venganza de las víctimas de actos terroristas. Citaremos como ejemplos *Fuego* (Luis Marías, 2014) y *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015).

³⁵ Reconocemos que no hemos tenido todavía ocasión de ver el film, que conocemos únicamente por su tráiler y página web, pero consideramos que estos ofrecen elementos suficientes, sea cual sea su desarrollo, que confirman nuestro propósito.

Se pone así en consonancia la producción audiovisual española con la internacional –léase estadounidense³⁶–, en la que las ficciones de vengadores y justicieros se estaban multiplicando hacía tiempo. De los largometrajes de Quentin Tarantino a *Dexter*, la crítica había ido señalando una fascinación estética por la violencia que se encarnaría en una repetición de formas (Muñoz Fernández 2013: s. p.) y, sobre todo, en la emergencia de personalidades fuertes, que ejercen una violencia individual, que viene a afirmar la supremacía de una moral natural por encima del estado de derecho (Jost 2015: 72), algo que podría ser definido como posfascismo posmoderno (Muñoz Fernández 2013; Molinuevo 2013), y que hay quien no duda de calificar de “aberración ética” (Molinuevo 2013: 4).

De los escombros de la crisis surgen figuras de otros tiempos de crisis: los quinquis de la Transición se cruzan con las sombras de Harry “el Sucio” (Clint Eastwood; *Harry el sucio* –*Dirty Harry*–, Don Siegel, 1971) y Paul Kersey (Charles Bronson; *El justiciero de la ciudad* –*Death Wish*–, Michael Winner, 1974), actualizando anacrónicos modelos de masculinidad. No podemos ir más lejos en estas reflexiones que desbordan el marco de este estudio y que tendrían que ser debidamente matizadas, pero nos interesaba concluir llamando la atención acerca de lo que se anuncia como una importante –y, nos atrevemos a apuntar, inquietante– tendencia en las más recientes producciones cinematográficas, que ponen en imágenes una peligrosa falta total de confianza, no solo en las instituciones públicas sino también en su posible reforma a través de un proyecto colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albertos Puebal, Juan M./Sánchez, José Luis (2014): *Geografía de la crisis económica en España*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Allbritton, Dean (2014): “Prime Risks: the Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 1-2. En: <<http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2014.931663>> (23.02.2017).
- Alonso de Santos, José Luis (2010): *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*. Madrid: Castalia.
- Álvarez-Blanco, Palmar/Gómez López-Quñones, Antonio (eds.) (2016): *La imaginación hipotecada. Aportes al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Ecologistas en Acción.
- Arribas, Sonia/Gómez Villar, Antonio (eds.) (2014): *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*. Barcelona: Artefakte.
- Bejarano, Víctor (2012): “El Culebra y el Cabesa asaltan las salas de cine”. En: *La Vanguardia*, 22.06.2012, <<http://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20120622/54314579531/culebra-cabeza-cine.html>> (23.02.2017).

³⁶ Pero no solo, como nos recuerdan los colegas que, ante la lectura de este trabajo, mencionan con razón el éxito alcanzado por *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014). Desde el cierre de estas líneas han aparecido otros títulos, de diferentes contextos culturales, en los que la venganza es el motor argumental del film, como *Aus dem Nichts* (Fatih Akin, 2017) y *Posoki* (Stephan Komandarev, 2017).

- Breyse, Maxime (2011): *Le cinéma "quinqui" selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El pico 2*. Paris: Éditions Publibook.
- Bozonnet, Jean-Jacques (2010): "La désespérance de la 'génération ni-ni'". En: *Le Monde*, 25.01.2010, <http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/25/la-desesperance-de-la-generation-ni-ni-par-jean-jacques-bozonnet_1296404_3232.html> (23.02.2017).
- Cabra, Elsa (2017): "Sevilla, el Hollywood de las webseries". En: *El País*, 6.5.2017, <http://elpais.com/diario/2010/05/06/ciberpais/1273112665_850215.html> (23.02.2017).
- Camacho, Santiago (2012): *La troika y los 40 ladrones*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Cerdán, Josetxo (2015): "No hacer nada". En: Álvarez, Marta/Hatzmann, Hanna/Sánchez Alarcón, Inmaculada (eds.): *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 33-58.
- Colectivo Ioé (2013): "La crisis no genera un aumento del índice de delincuencia: la importancia de las redes sociales de apoyo". En: <<https://barometrosocial.es/archivos/688>> (23.02.2017).
- Combes, Hélène/Garibay, David/Goirand, Camille (2015): *Les lieux de la colère. Occuper l'espace pour contester, de Madrid à Sanaa*. Paris: Éditions Karthala.
- Costa, Jordi (2015): "La culpa es nuestra". En: *El País*, 24.04.2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/23/actualidad/1429805805_611817.html> (23.02.2017).
- Cué, Carlos E. (2014): "Rajoy: 'La crisis ya es historia'". En: *El País*, 11.12.2014, <http://politica.elpais.com/politica/2014/12/11/actualidad/1418305803_331591.html> (23.02.2017).
- Curado Ferrera, Antonio (2015): "*La estanquera de Vallecas*: el último pasodoble del quinquí". En: Florido Berrocal, Joaquín / Martín-Cabrera, Luis/Matos-Martín, Eduardo/Robles Valencia, Roberto (eds.): *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Editorial Comares, pp. 213-229.
- Cunyat, Joanen (2014): "Entrevista a Juan Torres López: El rescate es un robo organizado de la banca y el estado". En: <<http://deverdaddigital.com/articulo/18261/el-rescate-es-un-robo-organizado-de-la-banca-y-el-estado>> (23.02.2017).
- Díaz Pérez, Ignacio (2012): "La película de la generación '¿pa qué?'". En: *El Mundo*, 21.06.2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/21/andalucia_sevilla/1340296034.html> (23.02.2017).
- Duva, Jesús (2014): "La delincuencia tiende a la baja. Interior afirma que España registra la menor tasa de criminalidad desde 2003". En: *El País*, 19.07.2014 <http://politica.elpais.com/politica/2014/07/19/actualidad/1405787688_235695.html> (23.02.2017).
- EFE (2014): "Rajoy: 'La crisis es historia del pasado pero no lo son sus secuelas'". En: *El Mundo*, 15.12.2014, <<http://www.elmundo.es/espana/2014/12/15/548ebeafe2704e961b8b4578.html>> (15.02.2017).
- El Diario* (2016): "La PAH Barcelona ocupa una oficina de Bankia para buscar una solución para cuatro familias". En: <http://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/PAH-Barcelona-Bankia-solucion-familias_0_590391589.html> (23.02.2017).
- El País* (2008): "Protesta de afectados por Lehman frente al Banco de España", 14.10.2008. En: <http://elpais.com/diario/2008/10/14/economia/1223935207_850215.html> (23.02.2017).
- El Periódico* (2012): "Centenares de personas se concentran ante la sede del Banco de España en Barcelona", 11.06.2012. En: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/centenares-personas-concentran-ante-sede-del-banco-espana-barcelona-1909162>> (23.02.2017).
- Entrambasaguas Monsell, Javier (2015): "Del cine quinquí al cine neoquinqui: desacuerdo, resistencia, revuelta. *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia y *Criando ratas* (2014) de Carlos

- Salado”. En: Florido Berrocal, Joaquín/Martín-Cabrera, Luis/Matos-Martín, Eduardo/Robles Valencia, Roberto (eds.): *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Editorial Comares, pp. 231-252.
- Fernández García, Alicia/Petithomme, Mathieu (2015): “La crise démocratique espagnole et le renouveau de la contestation sociale”. En: Fernández García, Alicia/Petithomme, Mathieu (dir.): *Contester en Espagne. Crise démocratique et mouvements sociaux*. Paris: Demopolis, pp. 9-43.
- Florido Berrocal, Joaquín/Martín-Cabrera, Luis/Matos-Martín, Eduardo/Robles Valencia, Roberto (eds.): *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Editorial Comares.
- flo6x8 (2014): “Manifiesto flo6x8: Ya estamos aquí. Acortando distancias con el viejo régimen”. En: <<http://flo6x8.com/article/manifiesto-flo6x8-ya-estamos-aqu%C3%AD-acortando-distancias-con-el-viejo-r%C3%A9gimen>> (23.02.2017).
- Fontdevila, Manel (2011): *La crisis está siendo un éxito*. Bilbao: Astiberri.
- Foucault, Michel (1994) [1984]: “Des espaces autres”. En: *Dits et écrits: 1954-1988*, t. IV (1980-1988). Paris: Gallimard, 752-762.
- Fraiz, J. (2010): “Ha habido un repunte de la delincuencia con la crisis digan lo que digan las estadísticas de Interior”. En: *Faro de Vigo*, 30.12.2010, <<http://www.farodevigo.es/portada-ourense/2010/12/30/habido-repunte-delincuencia-tesis-digan-digan-estadisticas-interior/504625.html>> (23.02.2017).
- Gómez López-Quiñones, Antonio: “Una nota de mal gusto: hacia una crítica del imaginario victimológico en *La estanquera de Vallecas*”. En Robles Valencia, Roberto *et al.* (eds.): *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Editorial Comares, 179-193.
- González del Pozo, Jorge (coord.) (2016): *Mitos del cine quinquí: márgenes del cine y periferias de la sociedad*. Madrid: Lex Artis.
- Haro Ibars, Eduardo (2001): *Obra poética*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Herrero, Carmen (2016): “Un modelo múltiple para hacer cine en tiempos de crisis: *El mundo es nuestro*”. Comunicación en el Forum for Iberian Studies: The Crisis in the Iberian Peninsula, 29-30 de septiembre, Universidad de Oxford.
- Jost, François (2015): *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Paris: Bayard.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Labrador Méndez, Germán (2014): “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”. En: *Kamchatka*, 4, pp. 11-61.
- (2015): *La marea caníbal. La lógica cultural de la temporalidad de crisis en España, entre revolución, biopolítica, hambre y memoria*. En: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2015/01/Germ%C3%A1n_Labrador-La_marea_can%C3%AD-bal_.pdf> (23.02.2017).
- MACBA (2017): *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80*. En: <<http://macba.es/es/expo-los-ochenta>> (23.02.2017).
- Martínez, Guillem (coord.) (2012): *CT o la cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.
- Mayer, Geoff (2012): *Historical Dictionary of Crime Films*. Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press.
- Méndez, Ricardo/Abad, Luis/Echaves, Carlos (2015): *Atlas de la crisis. Impactos socioeconómicos y territorios vulnerables en España*. Valencia: Tirant Humanidades.

- Mendoza, Eduardo (2012): *El enredo de la bolsa y la vida*. Barcelona: Seix Barral.
- Messeguer, Astrid (2014): "Me llamo Sofía del Valle y he matado al ministro de Sanidad". En: *La Vanguardia*, 27.03.2014, <<http://www.lavanguardia.com/cine/20140327/54404112972/me-llamo-sofia-del-valle-he-matado-ministro-sanidad.html>> (23.02.2017).
- Molinuevo, José Luis (2013): *Posfascismo posmoderno*. Salamanca: Archipiélagos.
- Montero, Laureano (2010): "Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqu". En: *Hispanística XX*, 28, pp. 87-104.
- (2014): *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*. Tesis de doctorado, Universidad de Borgoña. En: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01137787/>> (23.02.2017).
- (2016): "La représentation de l'ETA dans le cinéma espagnol, une question explosive?". Comunicación en el congreso "Sociétés face à la terreur", Université de Bourgogne, 13,14.10.2016.
- Moreno-Caballud, Luis (2012): "La imaginación sostenible. Culturas y crisis económica en la España actual". En: *Hispanic Review*, 80, 4, 535-555.
- Muñoz Fernández, Horacio (2013): "El pasado: el eterno retorno de lo mismo". En: <<http://www.acuartaparedede.com/eterno-retorno/?lang=es>> (23.02.2017).
- Pedro, Gonzalo de (2015): "Murieron por encima de sus posibilidades. La cuesta arriba". En: <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-221120/sensacine/>> (23.02.2017).
- Polo, Sara (2012): "Los recortes sociales son la crónica del atraco perfecto". En: *El Mundo*, 5.7.2012, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/05/espana/1341506029.html>> (23.02.2017).
- Público*/EFE (2013): "Una mujer se quema a lo bonzo en una sucursal bancaria de Castelló". En: *Público*, 18.02.2013, <<http://www.publico.es/actualidad/mujer-quema-bonzo-sucursal-bancaria.html>> (23.02.2017).
- Reuters (2012): "Florecen en España los grupos que arremeten contra la banca", 23.12.2012. En: <<http://es.reuters.com/article/businessNews/idESMAE85M03T20120623>> (23.02.2017).
- Ríos Carratalá, Juan A. (2014): *Quinquis, maderos y picoletos: memoria y ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- Rodríguez, Jorge A. (2012): "El crimen bajó en 2011 pero Interior dice que los delitos están mal contados". En: *El País*, 25.04.2012, <http://politica.elpais.com/politica/2012/04/25/actualidad/1335372128_066534.html> (23.02.2017).
- Sampedro, Víctor/Lobera, Josep (2014): "The Spanish 15-M Movement: a consensual dissent". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, Special Issue: "Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation", pp. 61-80.
- Sanchis, Luz (2014): "El PP corrige el entusiasmo de Rajoy sobre el fin de la crisis económica". En: *eldiario.es*, 15.12.2014, <http://www.eldiario.es/politica/PP-corrige-entusiasmo-Rajoy-crisis_0_335266954.html> (23.02.2017).
- Seguer, Daniel (2015): "Murieron por encima de sus posibilidades". En: *Transit. Cine y Otros Desvaríos*, 28.04.2015, <<http://cinentransit.com/murieron-por-encima-de-sus-posibilidades/>> (15.02.2017).
- Snyder, Jonathan (2015): *Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture*. Oxford: Palgrave Macmillan.
- Valdivia, Pablo (2016): "Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones", en: *452° Fahrenheit*, 15, <<http://www.452f.com/index.php/pablo-valdivia.html>> (23.02.2017).
- Vilbor, Ricardo/Ricar González (2015): *Chorizos. Atraco a la española*. Valencia: Grafito Editorial.
- Villamea Álvarez, Iván (2015): "Retratos de la crisis con España al fondo". En: *A Cuarta Pared*, <<http://www.acuartaparedede.com/retratos-da-crise-co-pais-ao-fondo/?lang=es>> (23.02.2017).

FILMOGRAFÍA

101

DE LA REVINDICACIÓN A LA IRA

- Aquello era otra cosa*. España: 2009. Duración: 10 minutos. Dirección: Alfonso Sánchez.
- Atraco a las tres*. España: 1962. Duración: 92 minutos. Dirección: José María Forqué.
- Aus dem Nichts*. Alemania: 2017. Duración: 106 minutos. Dirección: Fatih Akin.
- Cerca de tu casa*. España: 2016. Duración: 93 minutos. Director: Eduard Cortés.
- Cien años de perdón*. España/Argentina/Francia: 2016. Duración: 96 minutos. Dirección: Daniel Calparsoro.
- Cinco metros cuadrados*. España: 2011. Duración: 86 minutos. Dirección: Max Lemcke.
- Criando ratas*. España: 2016. Duración: 78 minutos. Dirección: Carlos Salado.
- Dexter*. Estados Unidos: 2006-2013. 8 temporadas, 96 episodios. Showtime.
- El desconocido*. España: 2015. Duración: 102 minutos. Dirección: Dani de la Torre.
- El justiciero de la ciudad (Death Wish)*. Estados Unidos: 1974. Duración: 93 minutos. Dirección: Michael Winner.
- El mundo es nuestro*. España: 2012. Duración: 83 minutos. Dirección: Alfonso Sánchez.
- El odio (La haine)*. Francia: 1995. Duración: 98 minutos. Dirección: Mathieu Kassovitz.
- El olivo*. España: 2016. Duración: 94 minutos. Directora: Icíar Bollaín.
- El triste olor de la carne*. España: 2013. Duración: 91 minutos. Dirección: Cristóbal Artega.
- Eso es así*. España: 2009. Duración: 10 minutos. Dirección: Alfonso Sánchez.
- Esto ya no es lo que era*. España: 2008. Duración: 6 minutos. Dirección: Alfonso Sánchez.
- Fuego*. España: 2014. Duración: 90 minutos. Dirección: Luis Marías.
- Harry el sucio (Dirty Harry)*. Estados Unidos: 1971. Duración: 102 minutos. Dirección: Don Siegel.
- Hermosa juventud*. España/Francia: 2014. Duración: 102 minutos. Dirección: Jaime Rosales.
- Ira*. España: 2017. Duración: 93 minutos. Dirección: Jota Aronak.
- Justi&Cia*. España: 2014. Duración: 80 minutos. Dirección: Ignacio Estaregui.
- La escopeta nacional*. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- La estanquera de Vallecas*. España: 1987. Duración: 106 minutos. Dirección: Eloy de la Iglesia.
- La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle)*. Estados Unidos: 1950. Duración: 112 minutos. Dirección: John Huston.
- La Granja del Pas*. España: 2016. Duración: 80 minutos. Dirección: Silvia Munt.
- La matanza del porc*. España: 2012. Duración: 10 minutos. Dirección: Isaki Lacuesta.
- La plataforma*. España: 2012. Duración: 53 minutos. Dirección: Jon Herranz.
- La revolución de los ángeles*. España: 2015. Duración: 60 minutos. Dirección: Marc Barbena.
- Las brujas de Zugarramurdi*. España: 2013. Duración: 112 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia.
- Lejos del mar*. España: 2015. Duración: 105 minutos. Dirección: Imanol Uribe.
- Magical Girl*. España: 2014. Duración: 127 minutos. Dirección: Carlos Vermut.
- Malviviendo*. España: 2008-2014, 30 episodios. Dirección: David Sainz.
- Murieron por encima de sus posibilidades*. España: 2014. Duración: 100 minutos. Dirección: Isaki Lacuesta.
- Ocean's Eleven*. Estados Unidos: 2001. Duración: 116 minutos. Dirección: Steven Soderbergh.
- Posoki*. Bulgaria: 2017. Duración: 103 minutos. Dirección: Stephan Komandarev.
- Que dios nos perdone*. España: 2016. Duración: 127 minutos. Dirección: Rodrigo Sorogoyen.
- Relatos salvajes*. Argentina: 2014. Duración: 122 minutos. Dirección: Damián Szifrón.
- Somos gente honrada*. España: 2013. Duración: 85 minutos. Dirección: Alejandro Marzoa.

Iberoamericana, XVIII, 69 (2018), 81-102

Tarde de perros (Dog Day Afternoon). Estados Unidos: 1975. Duración: 125 minutos. Dirección: Sidney Lumet.

Tarde para la ira. España: 2016. Duración: 92 minutos. Dirección: Raúl Arévalo.

Techo y comida. España: 2015. Duración: 90 minutos. Dirección: Juan Miguel del Castillo.

Torrente 5. Operación Eurovegas. España: 2014. Duración: 105 minutos. Dirección: Santiago Segura.

Fecha de recepción: 02.05.2017

Fecha de aceptación: 29.09.2017

| **Marta Álvarez** es doctora por la Universität Zürich, ha trabajado en las universidades de Basilea y San Gallen (Suiza) y es actualmente profesora de la Université de Bourgogne Franche-Comté (Francia). Sus publicaciones sobre novela y cine contemporáneos dedican una atención particular a las formas autorreflexivas, el cortometraje y el documental. *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el contexto audiovisual hispánico* (2015) y *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (2017) se cuentan entre los diversos volúmenes que ha coeditado.