

# Índice

INTRODUCCIÓN. POR UN CINE EN DIÁLOGO CON LA REALIDAD SOCIAL	11
Ernesto PÉREZ MORÁN y José Luis SÁNCHEZ NORIEGA	
1. TERRITORIOS DE CRÍTICA SOCIAL Y CINE COMPROMETIDO	17
Jean-Paul AUBERT	
1. DEL DRAMA SOCIAL...	18
2. ... A LA CRÍTICA SOCIAL	27
3. POSIBILIDADES DE UN CINE MILITANTE	34
FILMOGRAFÍA	40
BIBLIOGRAFÍA	42
2. CÁMARAS EN TRANCE: CARTOGRAFÍA DEL CINE DE LA CRISIS	45
Ernesto PÉREZ MORÁN	
1. LA VÍA DE LA FICCIÓN: PERMUTACIONES, CENTRALIDADES Y ADYACENCIAS	47
1.1. Películas articuladas en torno a la crisis desde una subversión de los modos narrativos habituales	47
1.2. Películas con un relato formalmente menos subversivo y donde la crisis adquiere un papel central	51
1.3. Películas con referencias episódicas a la crisis o en las que esta sirve de contexto, ya sea accesorio o necesario	54
2. LA VÍA DEL DOCUMENTAL: LEVANTAR ACTA O ALZAR LA REFLEXIÓN	56
3. ESPACIOS DE QUIEBRA, TIEMPOS DE SILENCIO	59
4. ACONTECIMIENTOS EN LA CRISIS, SUJETOS POR LA CRISIS	61
5. A MODO DE CONCLUSIONES	62
FILMOGRAFÍA	63
BIBLIOGRAFÍA	63

<b>3. CUANDO EL CINE ESPAÑOL ACTUAL SE ASOMA AL MUNDO DEL TRABAJO</b>	<b>65</b>
José Enrique MONTERDE	
1. LA FICCIÓN LABORAL (I)	67
2. LA NO FICCIÓN LABORAL	71
3. LA FICCIÓN LABORAL (II)	77
FILMOGRAFÍA	81
Largometrajes	81
Cortometrajes	82
BIBLIOGRAFÍA	83
<b>4. CRÓNICAS DE DESEMPLEO, SUPERVIVENCIA Y EXCLUSIÓN SOCIAL</b>	<b>85</b>
Marta PIÑOL LLORET	
1. LA EVOLUCIÓN DEL DESEMPLEO EN ESPAÑA	85
2. VUELVA USTED MAÑANA (O NI VUELVA)	88
3. A GRANDES MALES, GRANDES REMEDIOS	94
4. POBREZA Y EXCLUSIÓN SOCIAL	100
5. DEFICIENCIA EN PROFUNDIZACIONES	104
FILMOGRAFÍA	105
BIBLIOGRAFÍA	106
<b>5. CONTRA LA DESIGUALDAD, VIOLENCIA Y DISCRIMINACIÓN DE GÉNERO</b>	<b>109</b>
Ana CORBALÁN VÉLEZ	
1. REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO	110
2. DISCRIMINACIÓN DEBIDO A LA ORIENTACIÓN SEXUAL	114
3. HACIA UNA TRAYECTORIA FÍLMICA EN DEFENSA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO	120
4. MÁS ALLÁ DE LAS DENUNCIAS	123
FILMOGRAFÍA	124
BIBLIOGRAFÍA	125

<b>6. MIGRANTES Y MIRADAS DE MUJERES: ¿DOS CARAS DE LA MISMA MARGINACIÓN?</b>	<b>129</b>
Bénédicte BRÉMARD y Flora GUINOT	
1. LA RELACIÓN CON EL OTRO: ENTRE EL AMOR Y EL RECHAZO	131
1.1. Microcosmos simbólicos	131
1.2. La mirada documental: ¿una inmigración integrada?	137
2. CLANDESTINIDAD, PRECARIEDAD Y VIOLENCIA	140
2.1. <i>Varados</i> (2019): ¿una actualización de <i>Extranjeras</i> ?	140
2.2. Una violencia perpetua	141
3. LOS LÍMITES DEL CINE COMO DENUNCIA	142
3.1. Mirada local, problema global	142
3.2. Denuncia plural	143
FILMOGRAFÍA	144
BIBLIOGRAFÍA	145
<b>7. HACER VISIBLES A LOS MÁS VULNERABLES: NIÑOS, PERSONAS DISCAPACITADAS Y ANCIANOS</b>	<b>149</b>
Ralf JUNKERJÜRGEN	
1. VIOLENCIA CONTRA NIÑAS Y NIÑOS: SENSIBILIZAR AL PÚBLICO, MARCAR POSIBLES SOLUCIONES	150
2. DISCAPACIDADES: CUESTIONANDO LA NORMALIDAD, REIVINDICANDO LA AUTONOMÍA	157
3. NUEVOS ASPECTOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA TERCERA EDAD	166
4. POTENCIAR LA DIGNIDAD	171
FILMOGRAFÍA	173
BIBLIOGRAFÍA	174
<b>8. IMAGINARIOS DEL TERRORISMO Y SENSIBILIDADES SOCIALES</b>	<b>177</b>
Ricardo JIMENO ARANDA	
1. CONTEXTO Y REPRESENTACIÓN DEL TERRORISMO EN ESPAÑA	177
2. ETA, EL PAISAJE Y LAS FIGURAS AL FONDO	179
3. EL 11-M: MEMORIA, MANIPULACIÓN Y DENUNCIA	187

4. MIRADAS SOBRE EL PASADO Y EL PRESENTE TRAS EL FINAL DE ETA	189
5. LA LIBERTAD OTORGADA POR EL TIEMPO	200
FILMOGRAFÍA	201
BIBLIOGRAFÍA	202
9. DEL DOCUMENTAL DE NATURALEZA A LA DENUNCIA MEDIOAMBIENTALISTA	205
José Luis SÁNCHEZ NORIEGA	
1. PARA UNA CATEGORIZACIÓN DEL CINE DE MEDIO AMBIENTE	208
2. CINE DE ECOSISTEMAS COMO MECANISMO DEL SABER	212
3. AGUAS CONTINENTALES Y MEDIO MARINO	218
4. EMPATÍA CON LA NATURALEZA	220
5. DESPILFARRO ENERGÉTICO Y SOBREEXPLOTACIÓN DE RECURSOS	222
FILMOGRAFÍA	226
BIBLIOGRAFÍA	228
LOS AUTORES	231

## Introducción. Por un cine en diálogo con la realidad social

ERNESTO PÉREZ MORÁN y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA  
Universidad Complutense de Madrid

Las mayoritarias aproximaciones al cine desde el análisis cultural, la historia del arte, los ensayos sobre estéticas y estilos, la semiótica del mundo del espectáculo o la teoría de la comunicación de masas no deben ignorar las implicaciones sociológicas y políticas de determinadas películas en todo su proceso de producción y de difusión pública. El cine –cada vez más versátil en formatos y soportes de exhibición– surge en una sociedad determinada de la que las películas son, inevitablemente, testimonio al tiempo que contribuyen a alumbrar nuevos valores o reforzar los emergentes. Aunque sea bajo formas aparentemente más alejadas de la realidad, como las distopías de ciencia ficción o las fantasías de superhéroes, en cualquier película se percibe el anclaje en el presente, tanto cuando se ratifican convicciones fácilmente identificables como cuando, por el contrario, se trata de representaciones de huida y negación de la realidad.

A estas alturas parece obsoleto hablar de «cine militante» –la película como instrumento para la toma de conciencia, la conrainformación y la acción política de transformación social– y hay reticencias entre los propios cineastas y en los medios de comunicación a utilizar categorías como «cine político» o «cine social». Subyace el presupuesto de que una película es valiosa por su dimensión artística o su indagación estética, lo que estaría reñido con la transmisión de un *mensaje* y con todo sesgo didáctico y, por supues-

to, propagandístico. Pero podemos olvidarnos de esas verbalizaciones que la realidad demuestra bastante gratuitas, pues siguen vigentes el cine de denuncia, películas de análisis social y crónicas comprometidas, tanto en la práctica de viejos maestros en activo (Costa-Gavras, Ken Loach, Robert Guédiguian) como en cineastas más jóvenes (Isabel Coixet, Nanni Moretti, Laurent Cantet, Fernando León de Aranoa); tanto en el largometraje de difusión estándar o en los contrahegemónicos, en la ficción más fantásica y en la no ficción anclada en lo real, como en cortometrajes militantes y formatos de videoactivismo.

Obviamente, el grueso del cine actual carece de la voluntad militante y del tono de entusiasmo movilizador que podían tener obras adscritas a los «nuevos cines» de los sesenta, particularmente en América Latina; quedan bastante lejos los manifiestos y declaraciones solemnes de reivindicación de un cine comprometido con la transformación de la realidad y hasta con la *Revolución*.

Por ello no debemos ni queremos olvidar las fundamentales aportaciones de Getino y Solanas, cuando afirmaban que «todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico, y en consecuencia también un hecho político» (125)<sup>1</sup> o cuando, pocos años después, Foucault planteaba el concepto de intervención cultural y alertaba de los peligros de que esta se convirtiese en una forma subrepticia de control<sup>2</sup>. Muy lejanas parecen ya, desgraciadamente, las visionarias afirmaciones de Zimmer («todo filme es político. O ninguno. Es el cine, como fenómeno global, el que es político» [306]<sup>3</sup>); las definiciones del cine militante del propio Getino o la lúcida distinción de Amengual (1971, 192)<sup>4</sup> entre cine insurreccional y cine civil, que late bajo algunos de los textos de este volumen que pretende recuperar algo de aquel espíritu.

Y es que hemos cambiado el didactismo de *La batalla de Argel* (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966) o de *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) con su dialéctica de la lucha de clases y de los roles de los agentes sociales a lo largo de la historia, por las caricaturas de deplorables líderes políticos como hace Paolo Sorrentino en *Il Divo* (2008) y *Silvio* (y

<sup>1</sup> Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>2</sup> Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)*. (Horacio Pons, trad.). Madrid: Akal.

<sup>3</sup> Zimmer, C. (1976). *Cine y política*. (Loly Morán y Juan Antonio Pérez Millán, trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

<sup>4</sup> Amengual, B. (1971). *Clefs pour le cinema*. Paris: Editions Seghers.

*los otros*) (Loro, 2018), abundando con mayor pesimismo en las miserias de la condición humana y de la propia democracia. En efecto, el talante más dramático de aquel cine político de los sesenta y setenta da paso a denuncias no exentas de humor, como las diatribas de Ken Loach contra los efectos del thatcherismo.

Sin embargo, como nos hace ver en el primer capítulo de este libro el profesor Jean-Paul Aubert, durante estos últimos años, el cine político y social ha ido ganando fuerza en España, y la revisión de los temas abordados «constituirá un primer paso hacia una comprensión de cómo el cine articula discursos y modelos de representación que contribuyen a construir la realidad y posiblemente a influir sobre ella». No es ajeno a ello el cambio político de la escena internacional que ha supuesto el terrorismo yihadista (11-S y 11-M) y la larga crisis económica (caída de Lehman Brothers en 2008) —con una filmografía específica y variada, según constata el texto de Ernesto Pérez Morán más adelante— que prácticamente engarza con la parálisis de la actividad productiva y del consumo, y los recursos excepcionales de deuda pública generados por la emergencia sanitaria de 2020.

Este trabajo plantea una aproximación a las películas de un cine en diálogo con la realidad y los conflictos públicos, películas que denuncian atropellos a los derechos humanos; ensayos de análisis sociológico capaces de mostrar injusticias del sistema capitalista; crónicas de la crisis económica, las luchas obreras y otros episodios sociales; dramas sobre el desempleo o entornos laborales precarios e hipercompetitivos; retratos de profesiones y discriminación de género; docuficciones sobre sucesos reales de corrupción política; cámaras que dan voz a los sin voz y otorgan protagonismo a personas excluidas; representaciones de identidades de género, de orientaciones no binarias y de sexualidades tabuizadas (niños, mayores, personas discapacitadas); filmes comprometidos con la lucha por la igualdad de la mujer y la denuncia de distintas violencias sexistas; testimonios de las movilizaciones por el empleo digno; obras que documentan las tragedias de la inmigración clandestina; películas que dan visibilidad a personas ancianas y discapacitadas, y niños en riesgo de exclusión social; ficciones y no ficciones que empatizan con las víctimas del terrorismo o abundan en la violencia milenarista; documentales de denuncia de delitos medioambientales, sobreexplotación de recursos, despilfarro energético y prácticas no sostenibles en una economía depredadora.

Estas cuestiones quedan articuladas en nueve capítulos encargados a especialistas de diversas universidades, profesoras y profesores con publicaciones

relevantes sobre cine español, que proponen miradas asimismo plurales. Aunque se partía en cada capítulo de un corpus de películas a fin de evitar reiteraciones y solapamientos, inevitablemente algunos títulos se repiten en análisis desde distintas perspectivas; y en algunos casos, como nos hace ver la profesora Marta Piñol en el capítulo 4, las películas con historias de desempleados necesariamente abordan la situación de los inmigrantes y los contextos de pobreza y exclusión social.

El enunciado «Resistencias y disidencias» plasma esa toma de conciencia y de postura de un cine que no se doblega ante una realidad deficitaria ni da la espalda a los titulares de prensa, y menos aún se muestra complaciente ante los conflictos. Por el contrario, es un cine –digámoslo con el adjetivo usual de los utópicos sesenta– comprometido, implicado con la realidad ante la que se define con su toma de postura. La *resistencia* presupone la pertenencia consciente a una minoría y la apuesta por valores en retroceso, de ahí que, en buena medida, conlleve la *disidencia* respecto a la ideología dominante.

Además de dar cuenta de los títulos significativos de cada tema o ámbito de la realidad, se proponen lecturas de las películas, hermenéuticas que obren a favor de un mayor conocimiento e implicación con la realidad desde la convicción de que la obra de arte genuina no se agota en el esteticismo ni en una comunicación devenida «proceso de seducción –tan conservador– [que] se basa en la gratificación inmediata, en la caricia estética, en el simulacro de novedad, en la promesa de lo prohibido, que hace del consumidor un cliente mimado por los medios» como escribimos en otro momento<sup>5</sup>. Por el contrario, gran parte del cine propuesto en este volumen, en cuanto cinematografía de *resistencia y disidencia*, reclama otra recepción, alejada de las prácticas de ocio y entretenimiento, lo que exige otros espacios físicos y sociales alternativos tanto a las salas de cine comercial como al individualismo de la pantalla doméstica. La recepción en centros cívicos, ámbitos educativos, museos y centros culturales, sindicatos y organizaciones sociales enriquece la obra cinematográfica que entra en diálogo vivo con la ciudadanía; de hecho, como hace ver Irmgard Emmelhainz, se ha producido un desplazamiento espacial y político: el cine militante de las luchas anticoloniales y antiimperialistas de los sesenta y setenta exhibido en las fábricas y destinado a suscitar la conciencia y la solidaridad en las masas trabajadoras ha devenido *artivismo*, práctica política de producción semiótica con voluntad de denuncia y transformación social que tiene lugar en espacios

<sup>5</sup> Vid. J. L. Sánchez Noriega (2002). *Crítica de la seducción mediática*, Madrid: Tecnos, 335.



culturales o artísticos<sup>6</sup>. Será conveniente recordar con Pierre Bourdieu que no hay incompatibilidad entre la recepción más ideológica o política de la obra de arte y la habitualmente considerada como estética, pues «el análisis histórico es lo que permite comprender las condiciones de la ‘comprensión’, apropiación simbólica, real o ficticia, de un objeto simbólico que puede ir parejo a esa forma particular de goce que llamamos estético»<sup>7</sup>.

Como nos hace ver en su documentado estudio el doctor Monterde, sin abandonar las representaciones de conflictos laborales ni las crónicas de desempleados, el cine español sobre el mundo del trabajo ensancha sus perspectivas –singularmente con dramaturgias de entrevistas y pruebas selectivas para el acceso al mercado– en un contexto social de estos dos decenios donde resulta decisivo «el peso de la crisis financiera y su repercusión sobre todo en los jóvenes aspirantes a la incorporación al trabajo o en las víctimas de los procesos inherentes al nuevo capitalismo, bajo la forma de precariedad, temporalidad, reconversión, deslocalización, automatización, informatización, etc.». Vinculado a las condiciones de trabajo y a la situación de la mujer está el hecho de la emigración: debido a la crisis de 2008 la sociedad española ha asistido sucesivamente a procesos de inmigración y emigración, aunque Bénédicte Brémard y Flora Guinot se centran particularmente en películas con protagonismo de mujeres inmigrantes en el cine español a partir de los noventa. En su trabajo queda patente la apuesta de las películas más comprometidas por el punto de vista que integre la mirada del/a ‘otro/a’ y cómo los espacios físicos adquieren relevancia por su condición de espacios humanos, sociales, pues, como indican a propósito de uno de los títulos estudiados «Las fronteras geográficas del mundo se convierten en esta localidad en fronteras sociales y culturales y los lugareños excluyen a los trabajadores extranjeros de los límites del pueblo».

Probablemente son las películas con personajes de niños y ancianos (estereotipados y/o marginales en el cine tradicional), y personas con capacidades diferentes y orientaciones sexuales no hegemónicas donde mejor se perciben los cambios de mentalidad y sensibilidad de la sociedad española en las dos

<sup>6</sup> Emmelhainz, I. (2016). Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal. *Secuencias* 43-44, 95-111. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>. Dice esta autora más adelante: «Bajo el semiocapitalismo, mientras las imágenes se han convertido en formas de poder y de gobierno –al transmitir información sin significado, automatizando el pensamiento y la voluntad–, la acción política ha migrado al espacio mediático: una forma de política ejercida en el campo de los signos, en una versión reductiva de la aserción de Jaques Rancière: “La política es primero y ante todo una intervención en lo visible y lo decible”» (107).

<sup>7</sup> Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 483.

primeras décadas del siglo XXI. Hay una clara ruptura con las ideas heredadas y la ‘normalidad’ dominante con valor normativo en la práctica social, lo que, como observa Ralf Junkerjürgen en el capítulo 7, abre nuevas perspectivas de conocimiento y de construcción de sociedad: «Una vez rota la idea de ‘normalidad’, las películas pueden también desmontar ideas falsas, articular reivindicaciones y reflexionar sobre retos futuros».

Asimismo en las películas y series de ficción y de no ficción sobre el terrorismo de ETA se aprecia notablemente la evolución de la sociedad en su valoración de un fenómeno que, a su vez, ha experimentado un cambio notable, tanto por las transformaciones en la legitimación de un sector del nacionalismo vasco como por las propias dinámicas internas de la banda. Hay un nuevo tratamiento cinematográfico a partir del anuncio del cese de la violencia, necesario para una distancia y libertad en las construcciones dramáticas, como indica el profesor Jimeno Aranda en el octavo capítulo.

No menos evidente es la transformación vivida por la sociedad española y plasmada en el sistema jurídico acerca de la sensibilización sobre la violencia machista, la desigualdad de la mujer, las discriminaciones por orientación de género, la visibilidad de la homosexualidad, etc., según hace ver en su trabajo la profesora Ana Corbalán, quien estudia las películas más representativas, títulos conocidos que ofrecen «nuevas perspectivas que invitan a la visibilidad, evolución, integración, aceptación e inclusión de diferentes identidades sexuales en el siglo XXI».

Por tanto, este libro que habla de conflictos sociales representados por el cine español de las dos últimas décadas invita a apreciar, a través del propio cine, cuál ha sido en la sociedad la evolución de las mentalidades, del tejido social, de las organizaciones ciudadanas, valores y consensos públicos, correlación de fuerzas políticas, emergencias de movimientos (11-M, feminismo, LGTBI+, animalismo), etc. La recepción activa y participativa de este cine en diálogo con la sociedad conlleva necesariamente el aprendizaje y el conocimiento de procesos sociales: *pensar las películas para pensar la realidad*.

\* \* \*

Este libro ha sido posible gracias a la ayuda del proyecto de investigación *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)* (RTI2018-095898-B-I00) de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).