

La visibilidad de los marginados en el cine de Fernando León de Aranoa

Aurelio del Portillo

Mirar y ver (a modo de introducción)

Albert Einstein resumió en una frase la finalidad fundamental que comparten las tres vías principales que tenemos los seres humanos para intentar acceder al conocimiento, tanto a través de la ciencia como de la filosofía y del arte: “cualquier tonto puede saber; el asunto es comprender”. La superficialidad resulta fácilmente asequible para todos, pero, como le dijo el zorro al Principito en el relato de Saint-Exupéry, “lo esencial es invisible a los ojos”. Por poco que reflexionemos sobre ello, entenderemos enseguida que la motivación de un artista al exhibir su obra no es meramente informativa, sino más bien un intento de expresar el resultado de sus indagaciones acerca de lo esencial, al menos desde su punto de vista, desde esa mirada comprensiva que desea compartir. “La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia”, en palabras de Aristóteles. En esto también se diferencian los actos de ‘mirar’ y ‘ver’, que, aunque se complementen, no son lo mismo. Una cosa es “dirigir la vista a un objeto”, primera acepción propuesta por la RAE para el vocablo ‘mirar’, y otra muy distinta “percibir con la inteligencia algo, comprenderlo”, segunda acepción para la palabra ‘ver’. Sin duda es esa actitud de mirada inteligente la que otorga especial relevancia al trabajo de algunos cineastas, por centrarnos ya en este territorio creativo, cómplice cercano de las demás artes, y también de la filosofía, de la ciencia, la tecnología y la comunicación, del mundo y del ser humano.

La cinematografía consiste en fijar la atención en una zona de la realidad, preexistente o figurada, recrear su aspecto y significado mediante el encuadre, y rescatarla así de la invisibilidad, de la consuetudinaria indiferencia en el curso del tiempo que la condenaría irremisiblemente al olvido. Las películas nos permiten estar en múltiples lugares y en muy diversas posiciones morales. Podemos vivir mental y emocionalmente como si fuéramos otros, comprender vivencias ajenas, y ser partícipes en situaciones, acciones y hechos de toda índole. Nuestras neuronas espejo facilitan que “cuando te miro llorar, en mi cerebro *tú* lloras y *yo* lloro al mismo tiempo: las dos personas gramaticales se confunden” (Volpi, 2011, p. 118). Este nivel de empatía, que tan intensamente incentiva el cine, confiere al llamado *séptimo arte* una potencia enorme como herramienta social. No es ya solo que registre visiones y momentos significativos de la historia de la humanidad: el cine crea historia y construye humanidad.

Nos acercamos en este texto a la obra de un cineasta español: Fernando León de Aranoa (Madrid, mayo de 1968). Quizás su fecha de nacimiento, coincidente con las revueltas estudiantiles en Francia que se enfrentaron con contundencia al poder establecido y removieron así las conciencias adormecidas de millones de ciudadanos, resulte especialmente significativa para predestinar su posterior compromiso inequívoco con eso que hemos nombrado como la ‘justicia social’, algo que evidentemente no existe como normalidad, ya que si así existiera seguramente no necesitaría ser nombrada. Quizás deberíamos referirnos más bien a la ‘injusticia social’, que es lo que se denuncia en estas películas que ahora comentamos y sobre lo que resulta tan necesario llamar la atención siempre en confrontación con los poderes que la provocan e intentan velarla o disimularla, camuflarla o hacerla invisible, para que, en todo caso, nos pase desapercibida. Vemos a través de los trabajos de Fernando León el rostro y vivencias de

personajes que confrontan sus sueños y sus esperanzas con la crudeza de su ámbito cotidiano, muy alejados de todo tipo de glamur y de notoriedad. Pero al llegar a la pantalla, de algún modo crecen ante nuestros ojos, descubrimos que merecen ser mirados, nos acercamos a sus situaciones vitales y, como acabamos de explicar, las hacemos también un poco nuestras. En esto consiste, desde mi punto de vista, esa *visibilidad de los marginados* que da título a este texto y que reivindica su dignidad como personas frente a la denigración que les infligen las sociedades opulentas en que vivimos, territorios feudales de los ‘mercados’, monstruos sin rostro tras los que se parapetan los actores principales de casi todas las injusticias y responsables de casi todas las marginaciones.

Reflexionamos aquí, pues, sobre una de las dimensiones sociales del arte cinematográfico, que es su capacidad para hacer visible y comprensible la realidad cotidiana de los desfavorecidos, en cuyo espejo todos podemos reflejarnos, aunque tan solo sea para consolidar actitudes morales que nos permitan, cuando corresponda, dar una respuesta adecuada frente a tales injusticias. Hemos considerado que el cine de Fernando León de Aranoa es un buen ejercicio de coherencia moral en este sentido. Ponemos en contexto su obra, observamos posibles antecedentes, influencias y complicidades, y miramos, con mucha atención, para ver y comprender, lo que muestran algunas escenas de sus películas, las ideas, símbolos y reflexiones que contienen. Sobre ellas se apoya esa dignidad de los personajes, a la que ya nos hemos referido, en confrontación dialéctica con una sociedad cruel que los maltrata, les mutila sus derechos, sus muy diversas posibilidades de futuros y de esperanzas, y los convierte, mediante múltiples artimañas, en seres y colectivos marginados, con frecuencia ignorados, olvidados, desatendidos. Muy frecuentemente, pero no siempre, como estamos comprobando.

La persistencia de la mirada

El cine es una batalla contra Saturno (Κρόνος) y su permanente acción devoradora, una reivindicación de la memoria, una búsqueda de posibles atisbos de eternidad escondidos en la fugacidad de los momentos. Es una mirada persistente y militante en constante confrontación contra el olvido. Toda la retórica del arte cinematográfico está creada y desarrollada para movilizar el espacio interior de las emociones, que ejercen una clara influencia en nuestro comportamiento a través de sus funciones adaptativas, sociales y motivacionales (Chóliz, 2005, p. 4). Podemos comprobar también en nuestra propia experiencia personal que las vivencias emocionales intensas influyen muy notablemente en la intensidad y duración del recuerdo correspondiente. Cuando siento una emoción clara asociada a una circunstancia o un hecho, aquello adquiere una mayor presencia y relevancia en el ámbito de la memoria. Parece claro entonces que nuestra configuración como personas y nuestra conducta están de algún modo condicionadas por la dimensión emocional de nuestras experiencias vitales. Si admitimos el valor vivencial que hemos atribuido a la lectura de textos en general, y a la experiencia que vivimos como espectadores de películas en particular, las decisiones narrativas, estéticas y técnicas de los cineastas tienen como resultado final la configuración de memorias individuales y colectivas. El contenido de estas memorias nace del relato figurativo y simbólico construido mediante los personajes, acciones, diálogos, escenas, espacios, luces, sonidos y ritmos en la narración cinematográfica, que participan solidariamente en el “arte de

decir bien, de dar al lenguaje eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”, tal y como la RAE define a la retórica en su diccionario. Tras esas artes, mediante las cuales se retratan, interpretan o recrean niveles y aspectos muy diversos de realidad, subyace el intento de poner en valor el objeto de la mirada y el punto de vista desde el que se mira. Porque ese mirar convierte lo ignoto en conocido, muestra lo oculto y acerca lo lejano, empatiza con lo diferente, enseña, cohesiona, ilumina. Las ideas sobre las que se tejen las tramas de los guiones arraigan en la vida misma, de la que nacen y a la que nutren, e inspiran, desde sus propias dimensiones simbólicas, las opciones creativas que edifican la arquitectura de las películas: espacios escénicos, dirección de arte, iluminación, encuadres y movimientos de cámara, bandas sonoras, montaje, etcétera. Cuando todo ello impacta en nuestro espacio emocional, si está bien expresado, nos conmueve. Entonces, la mirada del cineasta se nos ofrece con la posibilidad de ser también la nuestra, o de compartir ambas, o de compararlas. Ese mirar, ese prestar atención, se configura como una herramienta poderosa con la que rescatar de la indiferencia y del olvido aspectos quizás marginales del mundo y de la humanidad. Es evidente que, en el ámbito de nuestras limitaciones personales, no podemos abarcar ni conocer la totalidad del universo, pero también es cierto que esa limitación objetiva no debería implicar el exceso de banalización o simpleza con que se intenta imponer la zafiedad de una cultura de masas homogeneizada, un *mainstream*, frente a la riqueza de los matices, de las diferencias y de las discrepancias. La mirada del cine sitúa ante nuestras conciencias una visión ubicua y detallista que multiplica y enriquece la condición humana. Es también, pues, un antídoto contra la ignorancia.

Los discursos dominantes ignoran o desprecian la marginalidad, al igual que el ‘pensamiento unidimensional’ que describió Marcuse aparta de su razonamiento la diversidad, la complejidad y las contradicciones. El cine contiene a nivel potencial la capacidad y los recursos suficientes como para ser considerado una auténtica factoría de realidades. Todo lo que podemos imaginar es real, como afirmaba Picasso. Pero en este caso, en el de los relatos cinematográficos, además de real es tangible, visible, una auténtica experiencia sensorial, intelectual y emocional. Y, a partir de ahí, todo lo que conllevan las experiencias como factores de aprendizaje y oportunidades para la reflexión. Cuando llegan a las pantallas, ya no hay realidades menores. Lo que esa ventana nos muestra pasa a formar parte de nuestra interpretación del mundo y de la vida. “Lo fascinante del cine es colocar al espectador en posiciones morales en las que nunca estuvo”, en palabras de Álex de la Iglesia. Todos los detalles cobran valor, un personaje secundario puede llegar más al corazón que un protagonista, las dimensiones convencionales se desdibujan en favor de una escala de valores diferente. El cine no tiene por qué seguir discursos dominantes, ni es exigible que mantenga un único discurso, ni siquiera en el interior de una misma película. Allí donde mira un personaje o narrador cualquiera, sea cual sea su importancia dentro del relato, si esa mirada es secundada y potenciada por la cámara, se presenta con ella ante nosotros, espectadores, una nueva llamada de atención. Mire: fíjese en esto, parece interpelarnos aquella imagen incitando una fértil confrontación con nuevas realidades, detalles, facetas y reflexiones. Y así hasta agotar el campo de lo posible, que es inmenso, tanto en la percepción del universo que habitamos como en el ámbito de la fantasía y de la imaginación.

Percibir e imaginar no son acciones mentales muy distintas ni distantes. La distinción convencional entre cine documental y cine de ficción me parece, en este contexto, algo simplista, innecesaria, artificiosa, y, en cierto modo, falsa. El cine contiene siempre esa “doble naturaleza”, esos dos “campos principales de actuación” a los que hace referencia frecuentemente Víctor Erice en sus talleres y conferencias: “la mirada documental -aplicada o no a una ficción explícita-, renovando la necesidad de observar las cosas mientras se filma, hace que el cine se mantenga en contacto con el mundo” (Erice, 2016).



Vidros partidos (Víctor Erice, 2012)

Víctor Erice realizó en 2012 “Ventanas rotas”, una de las cuatro piezas que componen el largometraje *Centro histórico*, creado colectivamente junto con Pedro Costa, Manoel de Oliveira y Aki Kaurismäki para conmemorar la capitalidad cultural europea de Guimarães (Portugal) en aquel año. Él mismo explicaba en una conferencia que impartió en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, dentro de la programación del *Máster en documental y nuevos formatos*, cómo había llegado a elegir un edificio abandonado, la que había llegado a ser la segunda fábrica textil más importante de Europa a comienzos del siglo XX, como retrato simbólico de una decadencia sufrida, en este y otros muchos lugares, por sectores muy amplios de la sociedad. Un descenso abismal desde el trabajo y la prosperidad al paro y a la pobreza como resultado nefasto de una evolución económica, industrial y comercial conducida con notable torpeza por parte de determinadas gestiones políticas, financieras y empresariales que imponen los intereses y beneficios de unos pocos sobre la vida y dignidad de la inmensa mayoría de las personas. Erice contó que mientras lo acompañaban en un recorrido por Guimarães buscando espacios notables, monumentos destacados y otros objetos que suelen utilizarse para mostrar el valor y atractivo de las ciudades, se detuvieron en un bar para hacer una pausa. Allí pudo observar a una nutrida concurrencia de personas de

diferentes edades, muchas aún lejanas a las propias de la jubilación, que ocupaban las mesas del local sin consumir nada mientras contemplaban en silencio la lluvia que caía tras los cristales. A partir de esa impresión fue llegando al hecho objetivo de que en aquella ciudad había un número importante de desempleados, muchos de ellos provenientes del cierre de la que hoy llaman la “Fábrica dos vidros partidos”. Llegó así también a una reflexión, quizás más emocional que informativa, que le suscitó curiosidad por conocer aquel espacio y a las personas que en él trabajaron. En la imagen que precede a este párrafo podemos ver el comedor de aquella factoría repleto de trabajadores, una fotografía que aún preside el refectorio de la fábrica, conservado y aún utilizado para otros usos. En la película podemos ver y escuchar a algunos de estos obreros hablando de aquellos otros tiempos desde el momento presente. Esos recuerdos construyen un relato armado por Víctor Erice a partir de varias entrevistas, pero no todos los personajes que aparecen dicen lo que en realidad dijeron cuando fueron por primera vez entrevistados, sino que el director, como él mismo explicó, asignó ideas y frases a unas y otros según su propio criterio creativo. ¿Documental? ¿Ficción? Esta distinción taxonómica se nos antoja aquí irrelevante.

Tanto a nivel individual, personal, como en relación con otros, a nivel colectivo, social, si alguna situación o vivencia humana es explicitada a través de la mirada penetrante y prolongadora del cine, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que aquello ha devenido en historia, gracias a “la máquina de imprimir la vida”, como la llamaría Marcel L'Herbier (Gubern, 1989, p. 22).

Toda película sea ficción o no, es un documento de su época. Para conocer lo que ha sido la historia del siglo XX no sólo nos sirven las fotografías o los reportajes, sino también las películas. [...] Siempre hay ficción porque está en los ojos que miran. Todo cineasta, se declare documentalista o sea Spielberg, proyecta una interpretación de la realidad a través de la mirada. Otra cosa es que retrate actores o no. En definitiva, siempre se trata de lo mismo: captar la vida. (Flaño, 2006).



Salida de los obreros de la fábrica Lumière, en Lyon (Lumière, 1895)

Dimensiones sociales de la cinematografía

La salida de los obreros de la fábrica, la primera película de los hermanos Lumière proyectada en una sala como espectáculo colectivo, fue también la primera obra de contenido social en la historia del cine: convirtió una acción cotidiana de un grupo de trabajadores, de ciudadanos anónimos, en un acontecimiento rescatado de la indiferencia gracias al enorme potencial de impacto que desde un principio acompañó al artificio cinematográfico. Ya podemos comprobar en ella cómo los ‘actores’, más bien figurantes en este caso, habían recibido instrucciones más o menos precisas, habían sido dirigidos: por ejemplo, casi nadie mira a cámara, y sus movimientos y trayectos componen con el espacio del encuadre de un modo evidentemente intencionado. Hay varias tomas de la misma acción, y en una de ellas, la que finalmente seleccionaron los Lumière, según parece, una puerta se abre al principio y finalmente se cierra, como si fuera el telón de escena en una representación teatral. La vida cotidiana es elevada a una categoría espectacular, investida de cierta relevancia, mostrada de alguna manera como interesante.

Así se han ido construyendo y transformando multitud de mitos y símbolos durante algo más de un siglo de representaciones cinematográficas en las pantallas del mundo entero. También en las pantallas de nuestras mentes, en la memoria colectiva de la humanidad, configurando una parte integral importantísima de ese concepto ambiguo e inconsistente que hemos pretendido atrapar en la palabra ‘civilización’. Un movimiento de la cámara, ostentadamente grandilocuente, arranca con un plano contrapicado en el contraluz de un atardecer enfatizando la mítica frase “a Dios pongo por testigo...” que pronuncia

Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Ese impacto cinematográfico permanece en la memoria de millones y millones de personas: la frase, el gesto, la emoción, el espacio, la luz, el significado... Con diferentes orquestaciones audiovisuales, algunas de ellas humildes y sencillas, otros momentos de muy diferentes películas se han quedado para siempre entre nosotros, configurando nuestra mentalidad. Como ejemplos, la danza con el globo terráqueo de Charles Chaplin en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), la carrera final hacia el mar de Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel) en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), muchas de las escenas y de las frases que protagoniza José Isbert en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) o el monólogo del replicante Roy Batty (Rutger Hauer) en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982): "All those moments will be lost in time like tears in rain". Aprovecho esta frase en sentido contrario: las innumerables escenas cinematográficas que han logrado conmovernos no "se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia", sino que quedan escritas en la historia y en la memoria gracias a las potencias impresionantes del cine.

Hemos vistos en las pantallas al bien confrontándose con el mal, al amor con el odio, a lo nuevo con lo antiguo, a la belleza con el horror. La violencia, el miedo, la esperanza, y la práctica totalidad de las pasiones y motivaciones humanas, han sido mostradas y analizadas con perseverancia y precisión propias de cirujanos. El cine ha heredado la cualidad esencial del teatro griego como espacio de representación de los pensamientos y sentimientos del ser humano. En este mismo sentido, ha servido, sirve, y servirá, para favorecer catarsis colectivas mediante la "purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda" (según el diccionario de la RAE). Las emociones suscitadas por las vivencias interiores que nos inducen las narraciones cinematográficas, a veces terribles, otras veces amables, nos movilizan y posicionan ante hechos y situaciones del pasado, pero también ante lo que nos depara el porvenir. En este sentido, contribuyen a conformar nuestra ideología. Los escritores y directores muestran su visión de la vida y sus propias actitudes ante lo que en ella sucede, por lo que difícilmente podrían ser neutrales, en el poco probable caso de pretender serlo. "Una película es un punto de vista. El resto no es más que decorado", en palabras de Oliver Stone (Tirard, 2003, p. 151).

El fascismo, y sus devastadoras consecuencias, provocaron en el siglo pasado la reacción creativa de algunos jóvenes cineastas que enarbolaron la reivindicación de la realidad, quizás más bien de la verdad, frente a las hipocresías del poder. Así comenzó la militancia de Luchino Visconti en su "cine antropomórfico", "un cine que tratase de hombres vivos y no de monigotes, como hacía el cine oficial" (Gubern, 1989, p. 286). Su primera película, *Ossessione* (1943) marcó un punto y aparte en la trayectoria del cine como compromiso social. La búsqueda de lo verdadero forma parte inseparable de la conciencia del artista, y no tiene por qué ser menos verdad una creación cinematográfica que un acontecimiento histórico. De hecho, creo que puede ser mucho más verídico en muchas ocasiones un personaje de dibujos animados que el presentador de un telediario. La palabra realismo forma parte de una nomenclatura que intenta muchas veces categorizar el universo sensorial de las apariencias situándolo por encima de lo esencial y de otros aspectos quizás menos evidentes, pero no por ello menos importantes. Aquel "neorrealismo" italiano aportó una dimensión innovadora al concepto de realidad en relación con la cinematografía: hacer ostentadamente visible lo

que el poder intentaba mantener oculto. Desgraciadamente, otros poderes han tomado el relevo de aquellos fascismos europeos de mediados del siglo pasado, encarnados en las figuras de Mussolini, Hitler y Franco, y, camuflados en los trampantojos de la sociedad de consumo y de la globalización, han renovado sus maquinarias de propaganda, ahora mucho más mediáticas, para esconder o disimular detrás de sus espejismos la pobreza, el sufrimiento, la violencia y las vejaciones de todo tipo que padecen la inmensa mayoría de los seres humanos en este planeta. También entre nosotros, entre los ciudadanos de la opulencia europea y norteamericana. Algunos alcaldes, por ejemplo, ordenan “limpiar” toda presencia indigente en las zonas céntricas de nuestras ciudades para que no se vea, para evitar una mala imagen, aunque esa indigencia sea una parte infame y terrible, pero también verdadera, de nuestra realidad. En este contexto, los cineastas que dirigen y agudizan su mirada en dirección a esas situaciones marginales injustas y camufladas representan de nuevo importantes actitudes de rebeldía y de contestación. Es una posición beligerante que puede aguijonear conciencias adormecidas o, al menos, dejar testimonio histórico del extrarradio, físico y moral, de nuestras sociedades.

Puede resultar difícil aquilatar el concepto de “cine social” como género, aunque parece ya suficientemente explícito, autoafirmado. Multitud de certámenes cinematográficos utilizan esa nomenclatura para definirse, y no parece que se planteen grandes dudas al respecto. Y, sin embargo, cuando intentamos investigar su territorio, nos encontramos con un amplio espectro poliédrico y transversal que lo convierte, de algún modo, en un cajón de sastre donde tienen cabida todo tipo de debates morales. En los listados que aparecen en multitud de documentos y bibliografías para intentar catalogar las películas de esta supuesta categoría, encontramos ejemplos tan diversos como *El gran dictador* de Charles Chaplin, al que ya hemos hecho referencia, *El color púrpura* de Steven Spielberg (1985) o *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda (1999). Quizás no sea tan necesario ni conveniente acotar al máximo el concepto en su definición, y debamos permitir que permanezca abierto. “Las definiciones son un obstáculo para la mente creativa. Cuando definimos algo, lo limitamos” (Sánchez, 2010, p. 36).

Con delimitaciones taxonómicas o sin ellas, ahí están las películas de Rosellini y Vittorio de Sica, en ese entorno del neorealismo italiano al que ya nos hemos referido, y otras cinematografías igualmente comprometidas con los conflictos sociales, con la denuncia de la injusticia y de los abusos de poder, y, en general, contra todas las limitaciones impuestas a una libertad que es connatural a los seres humanos. En este sentido, también la “Nouvelle vague” francesa desarrolló un cine contestatario, aunque su rebeldía no estuviera circunscrita exclusivamente al ámbito de la denuncia social, sino que incluía la apertura a nuevos horizontes creativos, a nuevos temas, modos y formas en el propio territorio del lenguaje cinematográfico. Y no podemos dejar de referirnos aquí al cineasta británico Ken Loach, quizás uno de los máximos exponentes de lo que podríamos calificar como realismo social en el cine. Mientras escribimos este texto, él acaba de estrenar la última de sus ya más de treinta películas, *I, Daniel Blake*, con la que ha ganado la Palma de oro en el Festival de Cannes de este año (2016). Ya la ganó hace diez años con *The Wind That Shakes the Barley* (*El viento que agita la cebada*, 2006), y también el premio del jurado con *Hidden Agenda* (*Agenda oculta*, 1990) y con *Raining Stones* (*Lloviendo piedras*, 1993), además de otros muchos galardones: BAFTA, César, Premios del cine europeo, León de oro, etcétera. Con ello

queda demostrado el reconocimiento internacional a un trabajo que no se esconde ni adorna con sofisticados efectos especiales ni llamativas apariencias, sino que muestra los desvaríos, injusticias y atrocidades de una sociedad enferma con un estilo sencillo, directo y descarnado. Esa honestidad, sostenida contra viento y marea a sus ochenta años de edad, es toda una lección y sin duda puede servirnos como referencia singular y antecedente mayor donde apoyar nuestro acercamiento a las dimensiones sociales de la cinematografía en nuestro entorno más cercano, a la visibilidad de los marginados en el cine español actual.



El verdugo (Luis García Berlanga, 1963)

El “cine social” en España

La expresión “cine social” tiene su origen en España a partir de un libro que con ese título publicó la editorial Taurus a los pocos años de su fundación, en pleno franquismo (García E., 1958). Su autor, José María García Escudero, se inició en la política participando en una brigada anarquista durante la guerra civil española, aunque después se pasó al bando nacional con Falange Española. Periodista, militar, escritor, ensayista e historiador del cine, jurista, director general de cinematografía, juez especial para la instrucción del sumario del 23F, sin duda un personaje muy polifacético. A pesar de haberse movido en ámbitos políticos e ideológicos contrapuestos, y de simpatizar más con la derecha que con los izquierdismos, denunció la censura, apoyó los inicios de eso que ahora llamamos “el cine español”, y defendió a Bardem, a Berlanga, y a otros cineastas antifranquistas. Evitó que la película *El verdugo*, a la que antes hemos hecho referencia, fuera prohibida una vez finalizada, en 1963, facilitando así que pudiera tener la repercusión internacional que tuvo a partir de su exhibición en el Festival de Venecia (Lénart, 2009). A partir de esta publicación, tenemos una denominación y un sinfín de dudas. El propio García Escudero se las plantea en su libro: “El cine social debe reflejar la realidad social; ¿pero cuál?” (García E., 1958, p. 79). Intenta primero aquilatar el

concepto, habla después de la realidad como “materia del cine social”, confronta “cine de problemas” con “cine de propaganda”, cuestiona las limitaciones y condicionantes del cine para diseccionar realidades: “Es imposible, naturalmente, encerrar en hora y media de proyección los mil matices de cualquier problema” (García E., 1958, p. 80), para hacer luego un recorrido por claves argumentales y de estilo, marcos históricos, culturales y políticos internacionales, y, finalmente, revisar lo que él ya denomina “el cine social español”, destacando entre sus autores a Nieves Conde, J. A. Bardem y Luis G^a Berlanga. “¿Será mucho esperar que la huella de Bardem y Berlanga se aprecie en las nuevas generaciones?”, se pregunta García Escudero al iniciar sus conclusiones (1958, p. 303). Quizás estas dudas, y muchas otras, subyacen ahora, casi sesenta años después, tras las reflexiones y argumentaciones que estamos planteando.

De nuevo nos enfrentamos, ahora ya en la circunscripción geográfica y política del actual Estado español, a un eclecticismo difícil de aquilatar. Las peculiaridades históricas de nuestro país (el golpe de estado, la guerra civil, la dictadura franquista, la llamada ‘transición’, y las últimas décadas, con luces y sombras en todos los ámbitos que pueden afectar al desarrollo de una sociedad que se encuentra aún en proceso de normalización) nos plantean un panorama, en el mejor de los casos, confuso, en el que todavía se respira una atmósfera enrarecida por hostilidades y resentimientos. Hablar aquí, por ejemplo, de la igualdad de derechos entre personas de diferentes razas, géneros, clases sociales, religiones o sexualidades puede generar controversias aún muy enconadas. Por no mentar a las víctimas del franquismo y a otras heridas muy graves todavía por sanar. Por ejemplo, la palabra república aquí sigue manchada por tintes oscuros y juicios de valor interesados que no se corresponden con su entidad objetiva, sino con un posicionamiento ideológico de una parte de la ciudadanía y de sus representantes, en proximidad y simpatía con el bando vencedor en la contienda que siguió al golpe de estado militar de 1936. Recuerdo un viaje que hice con un amigo al Portugal inmediatamente posterior a la “revolución de los claveles” de 1974. Era el mes de abril de 1975, Franco aún vivía y ejercía su férreo poder en una España dolorida. Yo aún no había cumplido los dieciocho años, estudiaba en la Universidad Complutense, y asistía boquiabierto y entusiasmado a la campaña electoral en un país vecino, muy, muy cercano, en el que se discutía de política por todas partes, los mensajes del socialismo se proclamaban desde altavoces y balcones, y en las fachadas de las casas o en las solapas de las chaquetas lucían hoces y martillos con toda naturalidad. En el armario de una habitación en un hostel de Lisboa encontré un ejemplar de un periódico cuya cabecera llamó mi atención: “República”, y me lo traje de recuerdo. Claro que solo me traje el recuerdo, porque el periódico me lo requisaron en la aduana española al regresar, mientras los agentes me miraban con cara de estarme perdonando la vida. Han pasado varias décadas desde entonces, pero me temo que en la superación de este tipo de traumas y prejuicios no hemos avanzado mucho, o no lo suficiente.

Hay muchos más temas en nuestra colección de tabúes, y muchos de ellos podrían estar entrelazados: el sexo, la culpa, los privilegios de la Iglesia católica, la legitimidad de la monarquía, el principio de autoridad, la libertad individual, la unidad de España, etcétera. No viene al caso detenerse ahora en cuestionar estos posibles debates, pero sí es interesante observar hasta qué punto puede resultar igualmente contestataria, en la España de estas últimas décadas, una película que revise la Guerra civil desde un punto de vista diferente al de los vencedores como otra que muestre los comportamientos

machistas de nuestra sociedad o aquella que se plantea el derecho a la eutanasia. Pueden hacerlo los cineastas en tono de comedia o de drama, generando risas o llantos, pero nos están haciendo visibles nuestras contradicciones y nuestras carencias. Y esto es digno de agradecimiento, porque, evidentemente, aún tenemos mucho que aprender y que madurar en todos estos temas.

Las delimitaciones, pues, entre el contenido social de las películas y los debates morales que en ellas se plantean no parecen claras. Sencillamente, miran y vuelven a mirar aquello que aún necesita ser revisado. Y sus miradas nos interpelan siempre, porque siempre están hablando de todos nosotros. Yo no estoy postrado en una cama afectado de tetraplejia, como el personaje de Ramón Sampedro, que interpreta Javier Bardem en *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), pero me afecta profundamente el debate moral sobre la posible decisión voluntaria para forzar una muerte digna ante situaciones tan claras y extremas. Viene al caso nuevamente la frase que ya hemos citado de Álex de la Iglesia acerca de la posibilidad de que el cine sitúe a los espectadores en posiciones de tipo moral en las que nunca han estado antes en su vida cotidiana. También vuelven a desdibujarse las diferencias entre realidad documental o realidad ficcional, tratándose, como en este caso, de sucesos reales. Tampoco he sido nunca un parado de larga duración, pero puedo comprender perfectamente sus vivencias, pensamientos y sentimientos cuando veo *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002).

El Instituto Cervantes, en colaboración con el Festival de Málaga y con Antonio Banderas como patrono de ambas instituciones y promotor del evento, propusieron una selección de películas bajo el epígrafe “El realismo en el cine español (1951 – 1963)” para ser presentadas ante los espectadores de Nueva York: *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G^a Berlanga, 1953), *Muerte de un ciclista*, (J.A. Bardem, 1955), *Calle Mayor* (J.A. Bardem, 1956), *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958), *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y *El verdugo* (Luis G^a Berlanga, 1963).

No están todas las que son, pero son todas las que están. [...] Nunca estaremos lo suficientemente agradecidos a las personas que fueron capaces de reflejar en la pantalla ese periodo de nuestra historia. Lo hicieron con coraje, con ironía, con humor, con gran sentido crítico y con un magnífico uso de las herramientas cinematográficas de las que disponían. (Banderas, 2010).

La revista *Fotogramas* también publicó una selección de diecisiete películas bajo el título “Apuntes sobre neorrealismo español”, con la afirmación de que “el cine español también fue neorrealista, en mayor o menor medida, sufriendo o evitando a la terrible censura franquista” (Fernández, 2015), aunque las tres últimas son de fechas recientes y no se han tenido que enfrentar a aquel tipo de censores. Algunas coinciden con la selección anterior, estas otras no: *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *El andén* (Eduardo Manzanos, 1957), *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1957), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *La piel quemada* (Josep M^a Forn, 1967), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *Pídele cuentas al rey* (J.

A. Quirós, 1999), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) y *5 metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011). Aunque revisemos otras selecciones de películas españolas con temáticas sociales, seguramente encontraremos siempre como factor en común su intento por desvelar la crudeza de la vida real de las personas frente a la falsedad intencionada con que frecuentemente se nos muestra la vida a través de los escaparates de las tiendas y de las pantallas de televisión, incluyendo aquí la creciente desinformación y manipulación de realidades que promueven los poderes políticos y económicos al servicio de sus propios intereses. Pero esto es otro debate...

Hay más nombres a considerar en las posibles listas de cineastas que trabajan en esta órbita del cine español comprometido con la sociedad: José Luis Cuerda, Icíar Bollaín, Agustí Villaronga, y los que se van sumando. Entre ellos destaca, por coherencia y continuidad, Fernando León de Aranoa.



Fernando León de Aranoa en la Seminci de 2015 (fotografía de Rubén Ortega)

Una forma de mirar

Fernando León de Aranoa ha consolidado su evolución como cineasta manteniendo siempre una línea temática y ética coherente con un posicionamiento de compromiso social ante las injusticias, desigualdades, hipocresías y demás taras de esta sociedad enferma en la que vivimos, haciéndolas visibles y, por lo tanto, susceptibles de ser observadas y debatidas. Aunque esto implica de algún modo una denuncia efectiva de tales podredumbres, él mismo desmiente esa intención al referirse al guion de su película *Barrio* (1998), calificando con sencillez lo que hace como “una forma de mirar el tiempo que nos ha tocado vivir” (Ponga, Martín y Torreiro, 2002, p. 95). En todo caso, ha puesto rostro y nombre en sus películas a ciudadanos habitualmente anónimos, los ha convertido en personajes notorios, y, de alguna manera, los ha dignificado. Ha hecho visibles, y en muchos casos entrañables, a personas desfavorecidas que solo suelen aparecer en las pantallas asociadas a sucesos delictivos, a noticias negativas o

desagradables. Su trabajo ha conseguido, como aquí se reivindica, otorgarles visibilidad y dignidad a los marginados. Y lo ha hecho con una mirada propia en la que podemos percibir cierta inocencia y frescura, cercana quizás a la visión menos condicionada de las cosas que tenemos en la infancia, cuando nadie nos dice lo que debemos ver y cómo debemos verlo. “Después, en el colegio, te cuentan que las cosas no son como tú quieres verlas. Todo se iguala, se uniforma, y no me refiero solo a la ropa. Me refiero a la mirada”, afirma Fernando León. Para añadir poco más adelante una reflexión reveladora acerca de su posicionamiento ante el oficio del cine, especialmente interesante cuando procede de un director tan joven:

No creo que el nuevo cine sea el que hacen “los nuevos”, si es que los nuevos son los jóvenes, ni creo que sea el que más moldes rompa, el más transgresor, o el que más y mejores adelantos tecnológicos e infográficos proponga. Creo que el nuevo cine es el que cuenta cosas nuevas. Eso no significa que las cosas en sí tengan que ser nuevas, sino que la mirada sobre ellas lo sea”. (Ponga et al., 2002, p. 254)

En el transcurso de nuestras vidas nos van inculcando una interpretación disminuida y condicionada del mundo y de nuestras propias experiencias vitales, primero en el ámbito educativo y después mediante la influencia de los medios de comunicación. Ahí es donde más se esfuerzan los mecanismos del poder, porque es ese condicionamiento el que sostiene y vigoriza a las actitudes y visiones más conservadoras. Frente a ellas, no obstante, siempre es posible una primera acción, un paso previo hacia cualquier tipo de transformación social: renovar la mirada. “Lo nuevo es en realidad lo de siempre visto con otros ojos” (Ponga et al., 2002, p. 255). Así podemos conocer también a través de su cine al propio cineasta, ya que “absolutamente todo, cada elección formal o argumental en una película refleja sin piedad lo que es el director como persona”, en palabras de Adolfo Aristarain (Casado, 2011).

Fernando León comenzó a trabajar como dibujante para una agencia de publicidad antes de iniciar sus estudios de licenciatura en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Por aquel entonces empezó a escribir. Trabajó como guionista para programas de televisión como *Pero esto qué es...* o *Un, dos, tres, responde otra vez* y para los humoristas *Martes y Trece*. También para el cine ha escrito mucha comedia, en un ámbito aparentemente alejado de lo que ha sido después su trayectoria temática y que “no era exactamente lo que quería hacer”. Así que como director comenzó “a mezclar otros géneros”, aunque “también está presente el humor” (Hermoso, 2015). Ha trabajado más como escritor que dirigiendo. Afirma que nunca se ha considerado a sí mismo como un cinéfilo. Admite influencias de Ettore Scola y de otros muchos en una variedad muy notable de estilos y épocas, pero en cambio se desvincula de cualquier inspiración en el neorrealismo italiano, al que dice no conocer tanto (Ponga et al., 2002, p. 87). Y lucha contra la etiqueta de ‘cine social’ con la que se relaciona inevitablemente su filmografía, “contra esa etiqueta y contra cualquiera porque me parecen simplificaciones y yo no me encuentro cómodo dentro de ninguna simplificación” (Hermoso, 2015). Tampoco cree en generaciones o grupos en el cine español, en el que considera que se trata más bien de gente que ha ido y va siempre por libre aportando cada quien una mirada diferente. Así que, atendiendo a su trayectoria y al contexto en el que se ha desarrollado, podemos vislumbrar una personalidad

iconoclasta, y hasta cierto punto libertaria, que ha conseguido expresar con su propia voz las contradicciones y falsedades de una sociedad que necesita ser profundamente revisada para su transformación. Su primer cortometraje (*Sirenas*, 1994) ya apuntaba en esa dirección. Su último largometraje estrenado (*Política, manual de instrucciones*, 2016), documental en torno a la transformación del movimiento social del 15M en el partido político *Podemos*, mantiene el rumbo de su mirada. Actualmente está trabajando en un nuevo largometraje en torno al personaje del narcotraficante Pablo Escobar, protagonizado por Javier Bardem y Penélope Cruz, como adaptación al cine de la novela de Virginia Vallejo *Amando a Pablo, odiando a Escobar*. Antes han sido estrenados otros diez trabajos suyos como director, la mayoría de ellos largometrajes, entre documentales y ficciones, si es que tiene algún sentido establecer esta distinción. Máxime cuando lo que nos proponemos aquí es observar algunas percepciones de esa mirada que documenta realidades en la cinematografía ficcional, extrayendo del anonimato y de la indiferencia generalizada algunas situaciones vitales personalizadas que merecen toda nuestra atención, comprensión y respeto. Son estos personajes en sí, más que sus entornos y contextos, los destinatarios de la indagación cinematográfica con la que Fernando León escudriña y disecciona la realidad de nuestro país, sin pretensiones, quizás imposibles de cumplir, para establecer un retrato social de la España reciente:

“Yo creo que al final difícilmente una película puede ser el retrato de una sociedad o de un momento que vivimos, sino que todas las películas que se produzcan ese año conformarán ese retrato, creo que al final no es tanto un retrato como un mosaico que conforman también las películas más comerciales, los *thrillers*, las comedias y también mis películas, claro” (Hermoso, 2015).

El valor simbólico que contienen algunas escenas de estas películas sí nos plantea espacios de reflexión en los que podemos reconocernos, como sociedad y también como personas, en permanente contradicción entre lo que somos y lo que querríamos ser, entre la cotidianidad y la ilusión, entre la frustración y la esperanza.

La visibilidad de los marginados



Sirenas, Fernando León de Aranoa, Xaloc, 1994

Sirenas (1994), el primer trabajo de Fernando León de Aranoa como director, fue un importante punto de apoyo para su reconocimiento en ese nuevo ámbito profesional. A pesar de tratarse de un cortometraje de apenas quince minutos de duración, que él se planteó en un principio tan solo como un ejercicio para mejorar su oficio de escritor ⁽¹⁾, tuvo ya una importante repercusión en el circuito de festivales de cine y supuso también el primer contacto con quien habría de ser el productor de sus siguientes largometrajes: Elías Querejeta. En este relato se dibujan ya algunas de las constantes narrativas que después se irán consolidando a lo largo de su trayectoria cinematográfica: la confrontación entre lo bello y lo feo, entre los anhelos, esperanzas y sueños de las personas y el discurso aparentemente inexorable de sus quizás lamentables vidas, entre lo que nos gustaría ser y lo que realmente somos, entre una posible idealización mirífica de las cosas y la crudeza de la realidad. La decisión de interpretar realidades a través de la fantasía y de los símbolos resultó ser toda una declaración de intenciones. La práctica totalidad de su filmografía está construida en torno a esa clave de representación.

Un anciano que, gracias a su sordera, logró sobrevivir a un naufragio por no haber podido oír a las sirenas, comparte ahora habitación con su nieto, un muchacho que nos explica el relato desde una mirada adolescente, a medio camino entre las fantasías de la infancia, reencarnadas en el mundo interior del abuelo, y las realidades de la vida, aún por descubrir, “como si crecer fuera empezar a ver la vida de otro modo” (Ponga et al., 2002, p. 48). *Sirenas* por las que pregunta un niño en la puerta de una pescadería en la escena inicial y que después nos toparemos por las calles disfrazadas de prostitutas. *Sirenas* que van en sillas de ruedas con la cola cubierta para que no sepamos lo que son. También las sirenas de las ambulancias, lo primero que vemos tras los créditos iniciales, se suman al concierto de ruidos que finalmente el viejo logra oír, gracias a un aparato,

¹ Entrevista en *Espacio abierto*, min. 2' 00'': <https://vimeo.com/81584763>

poniendo punto final a su vida. Por si alguien tiene la tentación de concluir que al final el discurso cruel de la realidad siempre se impone, el chico (Daniel Guzmán) nos deja una reflexión en off mientras vemos a contraluz el horizonte de la gran ciudad al atardecer y escuchamos, paradójicamente, sonidos de oleaje y de aves marinas:

“Las sirenas existen. Y en una de éstas, quién sabe, a lo mejor tienes que dejarlo todo para irte con ellas”.

Vamos a repasar escenas de algunos de los largometrajes de Fernando León de Aranoa, prestando especial atención a su valor simbólico y a esta confrontación de realidades a la que nos estamos refiriendo. No todos estos momentos son puntos de giro o de especial relevancia en la evolución narrativa de las tramas y de los personajes. Los valoramos más bien como piezas de un mosaico que, en su conjunto, puedan componer un retablo en el que se representa la mirada del cineasta sobre una sociedad que quizás esté aún por explicarse. El cronograma de esta filmografía casi coincide con el desarrollo de Internet, pero no vemos en ella ninguna concesión a la tecnología ni a las sofisticaciones de la era digital. Más bien al contrario, podemos observar realidades cotidianas y sencillas al desnudo, gracias, precisamente, a una visión y a una expresión muy contrarias al artificio, sin más artimañas que las propias de los oficios del arte, más concretamente, en este caso, de la literatura y del cine.

A partir de este primer cortometraje, Fernando León ha desarrollado una trayectoria cinematográfica como director que discurre, por un lado, entre retratos y análisis de algunos acontecimientos y situaciones de marcado carácter histórico, político y social, y, por otro, entre otros relatos ficcionales que se expresan a través de las vivencias de personajes creados por el propio cineasta, aunque también reflejan con claridad esa “doble naturaleza” del cine que definía Víctor Erice y que desdibuja las distinciones entre lo que es documental y lo que no lo es. Entre aquellos trabajos están *Primarias* (1998), acerca de la disputa entre José Borrell y Joaquín Almunia por alcanzar la secretaría general del PSOE, *Caminantes* (2001), acerca de la marcha zapatista liderada por el subcomandante Marcos en México, “Buenas noches, Ouma” en *Invisibles* (2007), acerca de los niños soldado en Uganda, *Sabina* (2011), acerca de la gira “Vinagre y rosas” del cantautor Joaquín Sabina, *Welcome to my Country* (2013), acerca de los campos de refugiados de ACNUR en Etiopía, y *Política, manual de instrucciones* (2016), acerca de la gestación y evolución del partido político “Podemos” a partir de los movimientos sociales del 15M en España, que ya hemos citado y que luego comentaremos. El resto de sus relatos como director hasta la fecha son historias imaginarias, pero con un fuerte arraigo en realidades sociales muy concretas de la España de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI: *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2002), *Princesas* (2005) y *Amador* (2010). *Un día perfecto* (2015) relata las acciones y relaciones de un grupo de cooperantes en el conflicto bélico de los Balcanes. En esta, hasta ahora, última película (ya hemos comentado que mientras escribimos este texto Fernando León se encuentra trabajando en *Escobar*) el cineasta dirige su mirada más allá de nuestras fronteras, aunque presta especial atención, nuevamente, a temas y símbolos universales: en este caso a las repercusiones que tienen las atrocidades de unos, los que provocan y promueven las guerras, sobre otros, sus víctimas inocentes, ciudadanos que sobreviven como pueden ante el horror y la injusticia.

Vamos a hacer un pequeño repaso por algunos momentos que consideramos especialmente significativos en este último grupo de películas, sobre todo por cuanto van componiendo, pieza a pieza, un retablo o puzle social que refleja, con crudeza, ternura y humor al mismo tiempo, vivencias humanas que suceden en los confines de la marginalidad, confrontándose con una buena parte de las apariencias autocomplacientes que intenta imponer el relato oficial a través de los medios de comunicación, en su mayor parte controlados por los mismos poderes que causan tales desequilibrios. Reflexionamos así sobre síntomas específicos de sociedades enfermas como la nuestra: injusticias, exclusiones, infelicidad, desigualdades... También sobre actitudes humanas que desde su derecho a la imaginación y a la esperanza se rebelan y posicionan contra tales síndromes, buscando su propio espacio de dignidad. Aunque cada largometraje se enfrenta a hechos o temas concretos: la pobreza, el paro, la prostitución, la inmigración, la dependencia, etcétera, queremos integrarlos en una valoración global. Los fotogramas llevan al pie la identificación de la película a la que pertenecen, pero el breve comentario que hacemos de cada uno de estos fragmentos pretende observar su valor de significado más allá de ese contexto narrativo, encajando esas ideas en un marco más amplio que abarque una visión integradora y polifacética acerca de la realidad social que estamos observando. Creo que en las películas de Fernando León de Aranoa los personajes tienen un peso específico que los sitúa por encima de los argumentos. Muy probablemente se podría realizar una única narración en la que se integrasen todos ellos, al menos los que tejen las tramas de los cuatro largometrajes en los que más nos vamos a detener: *Barrio*, *Los lunes al sol*, *Princesas*, y *Amador*, que son los que construyen en su conjunto la mirada irónica, tierna y descarnada del cineasta sobre ciertos extrarradios de la sociedad española en las últimas décadas. Algunas claves esenciales se reiteran en los diferentes relatos, como, por ejemplo, el contrapeso que ejerce la imaginación de las personas para compensar las limitaciones de su entorno ordinario. No estamos ante un cine de acción ni de grandes expectativas argumentales, tampoco ante un despliegue de recursos técnicos o estéticos espectaculares. Más bien ante un retablo de alegorías e introspecciones que nos permite compartir la experiencia vivencial de seres humanos que tenemos siempre cerca, pero a los que no siempre prestamos suficiente atención. Quizás podamos descubrir, cada quien en su espacio íntimo, que estos personajes, marginados por determinadas circunstancias sociales y económicas, son espejos muy nítidos en los que podemos vernos tal y como somos si nos despojamos de los artificios y disfraces con que nos modelamos pretenciosamente en nuestro teatro cotidiano.

El discreto encanto de la hipocresía



Familia, Fernando León de Aranoa, Alta Films, 1996

El primer largometraje de Fernando León (*Familia*, 1996) no puede ser encajado de forma clara y directa en el planteamiento general de este texto en el que observamos sus películas como espacios cinematográficos que otorgan un notable nivel de visibilidad a ciertos sectores sociales pobres, desfavorecidos o marginados. De hecho, esta película narra la situación de una peculiar familia 'de alquiler' en un ámbito de nivel social muy acomodado. Pero no queremos dejar de referirnos a ella en nuestra selección ya que ejemplifica perfectamente otro de los temas recurrentes en la cinematografía de León de Aranoa: mostrar con cierto sentido del humor, pero sin tapujos, las hipocresías y falsedades que caracterizan muy significativamente las relaciones interpersonales en nuestra sociedad, aquejada, evidentemente, por serias carencias y conflictos morales. *Familia* mantiene una atmósfera ambigua durante todo su relato, entre la sátira y la amargura. El tono de comedia no encubre un cierto punto de tensión que llega a ser incluso desagradable. Se trata de un grupo de actores contratados para arropar a un hombre solitario en el día de su cumpleaños, como si de su propia familia se tratase. Él mismo se ha organizado la patraña. Los demás están cumpliendo un contrato y cada quien tiene aprendidas las claves de su papel para fingir unas relaciones familiares teatralizadas. El doble rol de padre y de jefe ejercido por este extraño personaje (Juan Luis Galiardo), en ocasiones tierno, otras veces siniestro, se suma a la falsedad forzada de todas las actuaciones creando un ambiente muy enrarecido por situaciones confusas y embarazosas. Es una ficción, el montaje familiar teatral, dentro de otra ficción, la propia película, cuyo título alude directamente a lo que ambas ficciones relativizan con una sola palabra, como si fuera un concepto simple: 'familia', un pilar fundamental de la sociedad que raras veces es cuestionado públicamente con la sinceridad suficiente como para poner en evidencia su complicado funambulismo entre sobreentendidos, clichés, imposiciones, disimulos, ocultaciones y mentiras que habitualmente contaminan ese espacio afectivo, a la vez que económico, donde la mayor parte de nosotros damos nuestros primeros pasos por la vida. Algunas pinceladas de fraternidad, amistad o amor, escasas y breves, iluminan algunas zonas de este retablo tenebrista de la hipocresía que

pintó Fernando León en la pantalla. Ya sabemos que la sociedad en su conjunto está dominada y corrompida por intereses, egoísmos y falsedades de todo tipo en múltiples niveles e intensidades, pero hacerlo visible en el corazón mismo de lo social, en el ámbito de la familia, es toda una bofetada moral. Una manera brusca, pero eficaz, de abrir y fomentar un muy necesario debate acerca de la ausencia clara y creciente de verdad en nuestros comportamientos y relaciones sociales. En este caso, los ‘marginados’ a los que el cineasta otorga visibilidad podríamos ser prácticamente todos.

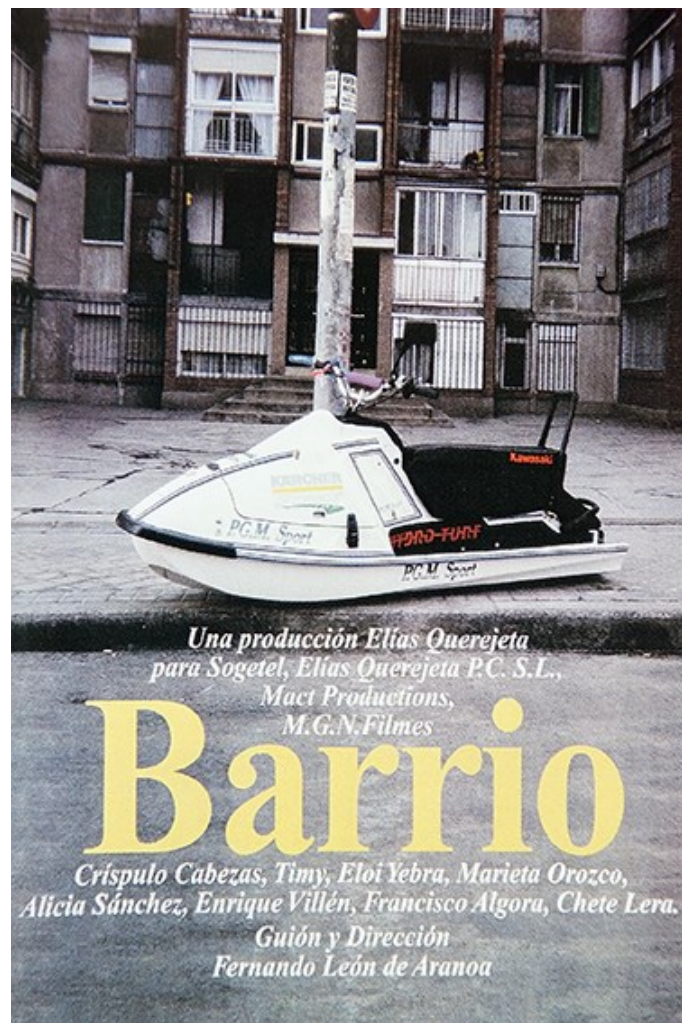
La realidad y los sueños



Barrio, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 1998 (0° 3' 38'')

La escena inicial de *Barrio* (1998) nos muestra a tres muchachos ante el escaparate de una agencia de viajes situada en un entorno feo y depauperado, como el que podemos encontrar en los extrarradios y en los barrios más humildes de las grandes ciudades. Se inventan unas cosas, presuponen otras, comentan algo que han oído, que alguien les ha dicho, discuten naderías, siempre fantaseando acerca de algo que está al otro lado del cristal, algo que no pueden alcanzar, aunque parezca estar ahí, al alcance de sus manos. Unos cartones de colores teatralizan la proyección imaginaria de sus anhelos frente a la realidad gris y deprimente en la que cotidianamente viven. El escaparate separa esos dos niveles de realidad que se van a confrontar durante toda la película y que ya habían sido contrapuestos en el primer cortometraje, *Sirenas*, como hemos comentado antes. El vestuario y caracterización de los personajes corrobora ese distanciamiento, remarcado también de forma muy explícita por los diálogos. Así vamos conociendo a los chicos, con sus diferentes personalidades y actitudes, pero adolescentes de iguales o parecidas limitaciones. El mundo parece quedar lejos, tras la frontera transparente e infranqueable de las vitrinas o de las pantallas de televisión. “Es como la visualización gráfica del enfrentamiento entre el nivel de la realidad y el del ensueño, el de la imaginación que ellos intentan poner en práctica” (Ponga et al., 2002, p. 80). La banda sonora ‘cabalga’, anticipa, sobre la imagen de los tres chicos ante la agencia de viajes el sonido de ambiente de la siguiente escena, en la que uno de ellos está sentado a la mesa comiendo con su familia mientras el presentador del telediario explica, como “principal noticia de la semana”, el comienzo de las vacaciones de verano en el que “al menos dos millones de madrileños se han desplazado en lo que va de mes hacia la costa, dispuestos a disfrutar de unas merecidas vacaciones”. Parece quedar claro que Javi y su familia, por razones no explícitas, pero bastante evidentes, no se las “merecen”, es decir, no se las pueden permitir. Al muchacho le quedan las playas del televisor tan lejanas como las del escaparate de la escena anterior. Su mundo está a este otro lado de la realidad, aunque sus deseos, anhelos, sueños y fantasías atraviesen esas fronteras de cristal y vuelen más allá de ellas. Así se plantea un juego “con el nivel de la realidad y el de la

imaginación, o cómo se emplea ésta para superar aquélla, cómo se crea un barrio distinto, más habitable que el de la cruda realidad” (Ponga et al., 2002, p. 85). La interpretación y transformación de la realidad a través de la imaginación es una clave constante del cine de Fernando León, un recurso narrativo recurrente y un vínculo de identificación universal con cualquier tipología de espectadores. ¿Acaso no rompemos todos nuestros límites en el espacio infinito de nuestras ensoñaciones? Hölderlin definió al hombre como “un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”, en palabras de su *Hiperión*. Los habitantes de este barrio empobrecido al que nos asomamos subliman sus deseos en sueños y fantasías más que en realidades materiales, como sucede siempre que las limitaciones objetivas restringen el alcance de los anhelos. Incluso cuando Rai gana un sorteo, quizás el único guiño de la fortuna en su vida, lo que le toca es una moto de agua. Ahí queda, varada, atada a una farola frente a su casa, al igual que lo está él en el barrio, evidenciando la lejanía del mar. Esta imagen fue la elegida para el cartel de la película y para la carátula del DVD. Quizás porque de algún modo resume todo el contenido simbólico del relato.



Atrapados



Barrio, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 1998 (0° 16' 38")

Los tres personajes protagonistas de *Barrio* están inspirados en las tres almas aristotélicas: la volitiva, la concupiscente y la racional (Ponga et al., 2002, p. 86). De algún modo son un desdoblamiento de cualquier alma humana, con distintas actitudes ante las diferentes situaciones de la vida. Estos tres amigos viven de modos diversos en un mismo barrio, y, en muchos sentidos, se complementan. Quizás sea ésa la razón de ser de su amistad. Esos matices y personalidades que los diferencian son también factores que fortalecen su relación, sus complicidades. En todo caso, los tres comparten un mismo espacio de limitaciones del que intentan salir, cada uno a su manera. Manu se busca un trabajo de repartidor y las mañanas para poderlo llevar a cabo sin moto. Los otros dos se plantean que también podrían hacer “algo”: “Debe haber algo que sepamos hacer, ¿no?”, dice Javi. Claro, contesta Rai sin mucha convicción, a lo que sigue un largo y elocuente silencio. Este diálogo tiene lugar en un decorado urbano real que expresa visualmente durante toda la escena la idea simbólica del encierro en el que están atrapados, de la limitación casi carcelaria de sus posibilidades: la barandilla de un puente sobre la M-30. Desde esos barrotes miran pasar la vida de los demás, de esos otros que pueden tener un coche y moverse con él, quizás para ir a trabajar o para salir de vacaciones, como veíamos en el fragmento que comentábamos antes. Eligen “el suyo” por colores: “el próximo rojo que salga es el mío”, y compiten entre ellos según la categoría del coche logrado: “menuda mierda, te gano”. Rai elige uno blanco, se quedan esperándolo, pero no aparece. De nuevo un largo silencio subraya el vacío. Manu y Javi deciden marcharse “a tomar algo”. “Y mi coche qué”, protesta Rai. “Rai, coño, que es un juego”, replica Javi. “Sí, un juego, pero el que se queda sin coche soy yo”, a lo que sigue un diálogo que pone aún más en evidencia la difícil edad, tierra de nadie, en la que se encuentran: sin haber dejado del todo atrás la infancia, no alcanzan la madurez, quizás ni la vislumbran siquiera. Salen de cuadro y se alejan, mientras los demás vemos aparecer por fin, como espectadores de un plano prolongado, el coche blanco de Rai: una ambulancia que se aleja hacia la ciudad y que deja sembrado en la narración un augurio siniestro. El futuro se presenta, sin duda, poco afortunado.

Cuestión de dinero



Barrio, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 1998 (0° 25' 27'')

Unas vías de tren, aparentemente abandonadas, delimitan visualmente una frontera entre las casas del barrio y un descampado. Por ellas pasean un grupo de personas. Un movimiento de grúa acompaña con la cámara a unos niños que se acercan corriendo hasta llegar a la escena. En primer término, de espaldas, los tres amigos. Detrás, junto a los bajos de una casa, unos músicos, una cabra con su “domador”, y una mujer con un niño en brazos que se pasea entre los espectadores que se han congregado alrededor del espectáculo callejero pidiendo dinero. Porque de eso se trata: de dinero. Los amigos hablan de sueldos, que si los hermanos dan o no dan en casa parte de lo que ganan, discuten alguna idea para sacarse unas pesetas, mientras continúan las acrobacias de la cabra y el potente sonido de las trompetas. Cuando acaba el número, con los aplausos de los asistentes, Rai mira hacia arriba y dice: “Ahora viene lo mejor”. Javi y Manu elevan también la mirada. Los vecinos arrojan monedas desde sus ventanas. Al caer tintinan en el suelo. La mujer y los niños recogen esa recompensa que les cae del cielo, ante la mirada casi envidiosa de los tres muchachos. Incluso esta humilde forma de buscarse la vida les queda grande o lejana. Están fuera del sistema. Porque vivimos en una máquina social construida sobre un engranaje de números. “Tanto vales cuanto tienes y tanto tienes cuanto vales”, afirmaba Cervantes en *El Quijote* (II, 20). Y si te quedas fuera de ese engranaje será muy difícil que puedas seguir jugando al intercambio de mercancías que tal sistema impone, entendiendo también como mercancía, en excesivas ocasiones, a la propia persona, al propio ser humano. De ahí procede el concepto de marginalidad, la llamada ‘exclusión social’. Porque el dinero no cae del cielo, y sin dinero la vida se hace insostenible, cuando no imposible, sobre todo en las grandes ciudades donde nos hemos hacinado. Quizás en algunos momentos o etapas de la infancia y de la adolescencia esta realidad no se muestre aún con toda su contundencia, precisamente porque son otros los que mantienen el equilibrio. Pero pensar en el futuro sin trabajo, es decir, sin dinero, tan solo arroja sombras o búsquedas desesperadas, escapatorias. Así van creciendo los personajes de *Barrio*, hacia un mañana incierto. Como lo hará sin duda también ese 34,4% de españoles menores de 18 años que se encuentran en riesgo

de pobreza o de exclusión social, según Eurostat (datos de 2015). Se puede expresar suavemente, incluso con cierta gracia, como lo hace Fernando León en esta escena de la película, pero la realidad que refleja es extraordinariamente cruel. A mí, personalmente, me parece aterradora, una forma, quizás sutil o sofisticada de violencia, pero violencia al fin y al cabo. Como lo es también la capacidad del dinero para “convertir la moralidad en un asunto de impersonal aritmética” y el descubrimiento de que “ambos elementos (la violencia y la cuantificación) están íntimamente ligados” (Graeber, 2014, p. 290 [posición Kindle]).

Los fantasmas existen



Barrio, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 1998 (1° 08' 34")

Rai, Javi y Manu intentan a la carrera coger el último metro, pero se les escapa delante de sus narices, como tantas otras cosas de la vida. Deciden caminar por las vías en busca de una estación ‘fantasma’, siguiendo la propuesta de Manu. Mientras suenan los crujidos de sus pisadas y algunos ecos misteriosos, su conversación cuestiona si los fantasmas existen. Manu juega con ventaja y apuesta con Rai “mil pelás” a que se van a encontrar alguno. Rai se esfuerza en mantenerse escéptico, a pesar de que percibimos en él una sombra de temor. Sobre todo cuando Manu, unos pocos pasos después de cerrar la apuesta, le dice mirando hacia delante: “míralos, ahí están”. Un resplandor al fondo y unas voces irreconocibles, deformadas por la acústica del túnel, dejan a Rai helado. Sus amigos avanzan. Unos instantes después, él los sigue. Los tres se adentran en un extraño inframundo: indigentes de diferentes aspectos, sexos y edades habitan los andenes de esa estación fantasma, abandonada (la antigua estación de metro de Chamberí). Están tumbados, sentados o en pie, amontonados con cartones, trastos y enseres inverosímiles en lo que parece ser un asentamiento de refugiados. Suena una canción de Cheb Mami, *Douha Alia* (música argelina a la que se denomina con la palabra ‘Rai’, el nombre del protagonista), ropa tendida, hogueras en barriles, una mujer mece a un bebé, un hornillo calienta un cazo, alguno de estos habitantes suburbanos cruza su mirada con la de los chicos que avanzan silenciosos... La escena está alargada ostentadamente, recreándose en ese reconocimiento iniciático que las tres almas aristotélicas están realizando. “Me debes mil pelás”, le espeta Manu a Rai finalmente, cerrando con un toque simpático la escena. Aquí sí hay un punto de giro esencial en el relato. Ese encuentro subterráneo con otros marginados les enfrenta con la crudeza de sus respectivas realidades: Javi con su lío familiar, el descubrimiento del hermano yonqui de Manu, y la desgracia de Rai. La vida enarbola su contundente discurso, dejando atrás la inocencia y la fantasía, con sombras fantasmales que oscurecen el resto de la narración avanzando sin paliativos hacia la tragedia, centrándose en los mismos aspectos que se enfatizaban en el teatro griego: “el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana” (RAE).

El test de Rorschach



Los lunes al sol, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2002 (0° 13' 18")

Santa acaba de recibir un documento oficial al que echa un vistazo mientras se recuesta en su cama. Lo arruga, lo arroja al suelo, se enciende un cigarro, y deja que la mirada se pierda en el techo. Allí, las manchas y desconchones de una gotera dibujan una forma abstracta en la que él vislumbra, tras el humo del tabaco, el mapa de Australia. Esa fantasía lo acompaña en la escena siguiente, cuando le cuenta a su amigo que Australia es enorme y que hay muy pocos habitantes. Así que, “cuando te jubilas, por una ley que hay, dividen”, [...] “a cada uno su trozo”, [...] “y tú ahí haces lo que te salga de los huevos, claro”. Curiosa visión simplificada, casi humorística, del reparto de la riqueza y de la libertad que conlleva, pero que alude a lo que, en su real dimensión equitativa, probablemente anhela y reivindica desde su posición de clase. Aún más ahora, cuando ni él ni sus compañeros participan siquiera humildemente de alguna compensación a través del intercambio habitual de tiempo y esfuerzos por salarios propio del sistema del que han sido bruscamente excluidos. Eso que llaman trabajar. “Los beneficios de tantos años han desaparecido en el intrincado laberinto financiero del sistema y las empresas se aprietan el cinturón alrededor del cuello de los trabajadores” (León, 2012). Así que sus ensoñaciones emigran, se van muy lejos, suponiendo que en otros lugares y países se puede tener una vida más digna y aspirar a su propia parcela de felicidad, en contraste con la actual mediocridad de su vida de parados. A Lino parece que le resultan más placenteras las caricias del sol que las explicaciones de su compañero, al que presta poca atención. La comodidad también es un valor para algunos, que dejan para otros eso de estar continuamente cuestionándolo todo, revisando la realidad, imaginando.

Los lunes al sol “siempre quiso ser una forma distinta de decir paro. Con humor, con optimismo, con poesía. No es mío, se lo debo a los movimientos de parados franceses que a finales de los noventa se propusieron hacerse visibles” (León, 2012). No es la única inspiración en las luchas sociales que sirvieron de referencia para la escritura del guion. Lo son también los conflictos que tuvieron lugar en los astilleros *Ascón* de Vigo, ciudad donde se rodó la mayor parte de la película, y *Naval* de Gijón, de donde

proceden las imágenes de disturbios con las que comienza la historia. Los protagonistas principales, Santa (Javier Bardem) y José (Luis Tosar) están inspirados en dos de los sindicalistas que lideraron las movilizaciones contra los despidos y el cierre de ese astillero: "Siempre hemos sostenido que la película encontró su alma en Gijón, en el transcurso de aquellas jornadas que compartimos con los trabajadores del Naval, de la mano de hombres como Cándido González Carnero y Juan Manuel Martínez Morala. Su ética del trabajo, sus palabras, están hoy en la película", escribió Fernando León en una carta publicada en *La nueva España* en noviembre de 2006 ⁽²⁾. El personaje de Santa no se doblega, no claudica, mantiene militante una actitud reivindicativa y, con ella, defiende su propia dignidad. Por eso, ante la adversidad de las circunstancias, se inventa y reinventa la vida con aplomo, viajando con la imaginación:

“El clima en Australia es la hostia, Lino”, le dice a su amigo mientras disfrutan de un día radiante en las rocas de un malecón. Cualquiera sitio que esté lejos se le antoja mejor, se trata de salir de donde está, de cambiar de vida más que de viajar. “Las antípodas... las antípodas...”, remarca Santa como para sí. “Lo opuesto que aquí: allí hay curro, aquí no; allí follas, aquí no”. Con el cuerpo en un lugar y la mente en otro, así viven muchos de los personajes en los relatos de Fernando León de Aranoa intentando evadirse de sus frustrantes realidades. Es muy frecuente que los pensamientos dificulten, o incluso imposibiliten, la vivencia plena del presente en que nos encontramos, pendientes como solemos estar de recordar lo pasado o de anticipar mentalmente lo que esté por venir en el futuro. Estar elucubrando no es una actividad reservada a los parados, en absoluto. Pero resulta interesante observar en este caso las idealizaciones y proyecciones de uno y la entrega al momento del otro, con pensamientos o sin ellos. Al fin y al cabo, se trata en ambos casos de rellenar o adornar el paso de las horas que remolonean.

“¿Qué día es hoy?”, pregunta Santa mientras mira un barco alejándose hacia el horizonte. “¿Lunes?”, dice Lino dudando, a medio tono entre la afirmación y la pregunta. Y allí quedan los dos, al sol, junto al mar, plácidamente, perdiendo el tiempo, que es de lo que más tienen.

² No he podido acceder a la publicación original, pero sí a la referencia que de ella se publica en *El País* a raíz de la condena de los sindicalistas en el año 2007:
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2007/02/20/actualidad/1171926004_850215.html

La vida a medias



Los lunes al sol, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2002 (0° 23' 44")

Vemos unas imágenes de un partido de fútbol en planos cortos. Enseguida, en un plano más abierto, la visión subjetiva de quienes asisten al evento desde la azotea del edificio colindante. Un techado de uralita limita su campo visual a poco más de la mitad del terreno de juego. Un poste del tendido eléctrico también estorba a la vista. Una de las áreas de portería les queda totalmente oculta. En esto también viven la vida a medias, como en otros muchos aspectos, limitados por las circunstancias. No hay amargura, disfrutan del juego, pero tampoco son todo complacencias. “Cuidado con las migas. Las ve el capataz mañana y me la juego”, les dice Reina a sus compañeros. Con esa frase queda explícita la situación. Junto a Reina están sentados Santa, José, Serguei y Lino, comiendo unos bocadillos y compartiendo una litrona. Comentan y opinan como si estuvieran en las gradas, pero cuando la jugada se acerca a la zona de gol, por más que se intentan estirar se quedan siguiéndola de oído. Reina tiene trabajo, sirve y teme al patrón, pero también asume ciertos riesgos para compartir su peculiar privilegio con la pandilla. ¿Pena? ¿Solidaridad? ¿Cargo de conciencia? Quizás él tampoco se podría permitir pagar la entrada al campo. Sus posiciones sociales no son tan lejanas, aunque sus actitudes, orgullosas y reivindicativas por un lado, sumisas y temporizadoras por otro, quizás sí les diferencien y distancien, como ocurrió en las asambleas que precedieron a los despidos en el astillero. Santa, orgulloso, le reprocha sin embargo las limitaciones: “A esto le faltan dos pisos, Reina”. José parte un bocadillo de queso para compartirlo. “Joder, Jose, las migas, que te lo estoy diciendo”, le reprocha aquél. “Es que se caen, qué quieres que haga yo”, replica José. “Pon la mano debajo, hostia”, sentencia Reina mientras se arrodilla para recogerlas. En planos cortos vemos cómo los demás se aguantan compasivos la risa. Comentarios graciosos en una situación desenfadada, mientras Santa trastea entre los materiales de obra que están diseminados a su alrededor, lo cual aumenta la preocupación y el cabreo de Reina. “¿Qué tengo que hacer? ¿Registrarte a la salida?”, dice con enfado. Santa le da unos golpecitos cariñosos en la cabeza mientras se sienta de nuevo a su lado y le replica: “Tranquilo, Reina, no saques la pistola”. Es un diálogo coloquial entre compañeros, pero parece mostrar

también una cierta 'lucha de clases', al menos metafóricamente y con un talante amable. En esos momentos se crea una oportunidad en el partido. Los jugadores avanzan hacia el área y, por lo tanto, desaparecen del campo visual tras el techo de uralita. La tensión queda en el aire, se palpa en el silencio, y también en sus miradas. Unos segundos de espera, y el clamor del estadio confirma el gol. Ellos gritan y se abrazan celebrándolo, aunque en realidad no lo han visto. Ahí se borran las discusiones, preocupaciones y diferencias. La euforia del fútbol lo alivia todo, al menos en apariencias superficiales, lo cual dista mucho de ser una ficción, como muy bien sabemos.

Acerca de la dignidad



Los lunes al sol, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2002 (0° 45' 23")

Estamos en un despacho, en una oficina bancaria. José y Ana presentan los documentos para solicitar un crédito. “¿Ha traído copia de su nómina?”, dice el del banco dirigiendo la mirada a José. “Trabaja ella”, replica él, visiblemente tenso. Ana saca un papel del bolso y se lo entrega al banquero. Éste revisa la documentación y les hace algunas preguntas de trámite: “¿Alguna otra fuente de ingresos, algo previsto?”. José niega con un gesto. Entonces el gestor se dirige a Ana: “¿Tiene algún aval, alguien que responda por usted?”. Tras unos segundos de titubeo, José responde: “Yo”. El banquero lo ignora con cierto desprecio. De nuevo mirando a Ana: “Alguien que tenga ingresos, un familiar, sus padres...”. José baja la mirada ante la humillación, visiblemente enfadado y dolorido (inmensa la interpretación de Luis Tosar). Tras un breve diálogo, en el que se sigue respirando una incomodidad tensa, muy desagradable, el de la oficina extiende uno de los papeles: “Firme ahí, por favor”. José inicia el movimiento, pero de nuevo es ninguneado: “El sujeto activo”, sentencia fríamente desde el otro lado de la mesa girando el documento hacia Ana. Ella firma, el del banco coloca el papel en una bandeja de documentos casi vacía, al lado de otra bien repleta. Esto basta para que José estalle en una discusión basada exclusivamente en su propio recelo, aunque tiene sus orígenes, evidentemente, en las vejaciones que acaba de sufrir en su orgullo, humillado por el banquero, que encarna aquí al capitalismo. “Por qué no la tira directamente a la papelera, que es lo que va a hacer en cuanto salgamos”, dice en una tromba de palabras. “¿Qué se cree, que no me doy cuenta? ¿Qué por no tener dinero somos retrasados mentales o qué?”, continúa mientras va levantando progresivamente la voz. Tras la cristallera del despacho vemos la sorpresa y expectación del resto de empleados en la oficina. Suena un teléfono de fondo sin que nadie lo coja, irritando aún más la tensión del momento. José se levanta con un gesto impulsivo y arranca bruscamente el documento de la bandeja. Lo arruga y arroja al suelo mientras sale furiosamente del despacho, en un volcán de energías desatadas. Detrás de él, tras pedir disculpas, sale Ana. Lo alcanza. Ahora es ella la que está visiblemente enfadada: ¡¿Pero en qué mundo vives?!”, le espeta a su marido. “¿Pero tú has visto cómo me miraba? ¡Si se estaba

riendo de mí!”), replica José. Orgullo, ira, soberbia quizás, pero también defensa numantina de una dignidad asediada. “No te gusta, te jodes. Es lo que hay”, afirma rotunda Ana. “No, te jodes no, se joden ellos. A mí no me juzga nadie, ni por un millón ni por doce. No me gusta su dinero, no lo quiero”. José, por encima de todo, muestra su rebeldía, no quiere claudicar, no se quiere vender ni rendirse ante “ellos”, ante el poder, el dinero, la casta superior, las clases dominantes. Al igual que hacía cuando trabajaba y lideraba movilizaciones sindicales. “¡Déjame decidir a mí si me gusta o no me gusta su dinero!”), discute Ana. “Sabía lo que iba a pasar, desde que he visto el vaso de güisqui encima de la mesa”. “Es que tú eres muy lista”, responde José. “Eres tan lista que no sé qué cojones haces llenando latas de atún” (ella trabaja en una empresa conservera). Ana recibe con dolor la bofetada, gesticulando al borde del llanto: “Eso es más de lo que tú puedes decir”. “Mira cómo estamos. No tenemos nada, ni casa, ni hijos, ni crédito... ¡Nada! Y siempre por lo mismo, por el puto trabajo.” Y se aleja por la calle, dejando a José desconcertado, sin saber que decir, consciente ahora de sus excesos verbales.

Finalmente, un despido, el paro, las carencias, las frustraciones cotidianas, la exclusión social, se llevan por delante muchos valores y concordias, van minando día a día la resiliencia de las personas y acaban por destruir todo tipo de relaciones, también las afectivas. No es solo cuestión de dinero, aunque éste sea la trampa principal del sistema, y las deudas su más eficaz método de dominación. Se trata de poder sostener o no un estado básico de dignidad. Y esto conlleva, muy frecuentemente, mantener una actitud beligerante ante pisoteos morales de todo tipo que podemos sufrir en muy diferentes niveles de intensidad. Algunas vejaciones son sutiles, otras muy flagrantes. ¿Qué respuestas posibles tenemos las personas normales y corrientes ante los abusos del poder? A veces tan solo, quizás, la resignación o el derecho al pataleo. Pero José, como Santa, mantiene ante todo y ante todos una actitud contestataria. Se plantea en esta escena hasta qué punto la contestación está siempre correctamente canalizada, o la pueden acabar sufriendo quienes no se lo merecen. Pero, en todo caso, se reitera la posición orgullosa y militante de José, que es una clave esencial de su personaje, de su valor simbólico y representativo. Más adelante veremos cómo Lino, que se complacía abandonándose indolente ante el sol que más calienta en la escena de la conversación con Santa sobre Australia que antes comentábamos, se acaba por teñir el pelo para presentarse a una entrevista de trabajo. Es una claudicación menor, ridícula, pero así, detalle por detalle, pueden desmantelarse todas las resistencias y acabar en una rendición sin condiciones ante las adversidades, que son también, de algún modo, coacciones del sistema. Los reveses de la vida no son normalmente el resultado de un proceso natural o aleatorio. Son, más bien, la consecuencia pretendida por las actuaciones estratégicas del poder. Poder que otorga el dinero, que se ha instalado en nuestra sociedad muy por encima de todo tipo de consideraciones morales. La relación triangular que acabamos de observar entre el banquero, Ana y José, con el resultado lamentable de la desavenencia de la pareja, que irá a peor más adelante, es una elocuente forma de mostrar esta dialéctica. “No te gusta, te jodes. Es lo que hay”. O no.

Ante todo, compañeros



Los lunes al sol, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2002 (1° 45' 06")

Esta escena está basada en un hecho real, la ocupación de un barco de pasajeros en la ría de Vigo por parte de un nutrido grupo de trabajadores de los astilleros Ascón, como parte de las acciones de protesta con las que se enfrentaron a la reconversión naval que estaba a punto de provocar multitud de despidos. De hecho, éste era el tema central de la primera idea que manejó Fernando León para el guion y que iba a ocupar la mayor parte del relato (Ponga et al., 2002, p. 154), aunque después fue quedando limitada a lo que ahora vemos como secuencia final: secuestran un barco por la noche para llevar al centro de la ría las cenizas de Amador, uno de los compañeros que recalaban cada noche en el bar de Rico, negocio puesto en marcha con la indemnización del despido del astillero, y ahora hogar adoptivo para todos ellos. Amador se acaba de suicidar, poniendo fin así a una amarga vida de soledad y de inmensa frustración que terminó por resultarle insoportable. Santa hace un puente eléctrico para poner en marcha el motor y, con él mismo al timón se adentran en la oscuridad de la noche. A pesar de ser la primera vez que pilota un barco, toma de nuevo la iniciativa, asumiendo el liderazgo, con José a su lado en la cabina, o puente de mando, según se mire. Un rato después, detienen el barco para efectuar la ceremonia. “¿Empezamos”, propone José bajando a la cubierta? “¿La urna?”, pregunta Lino. Se miran los cuatro, también está Serguei, y se echan la culpa unos a otros. “Santa, has sido tú seguro, que lo pierdes todo”, afirma José. “Coño, José, no me jodas, que una cosa es que lo pierda todo y otra cosa es que pierda las cenizas de un compañero”. Esta palabra, ‘compañero’, es muy importante y contiene un profundo significado ético, sobre todo en el contexto en el que se desarrolla este relato. Fue el propio Javier Bardem quien la propuso, ya que “en el guion decía las cenizas de un colega, o de un amigo, no recuerdo. Él sugirió decir las cenizas de un compañero, que es lo que diría Santa” (Ponga et al., 2002, p. 169). Las vicisitudes pueden ser las que sean y las formas de afrontarlas muy diferentes, pero, ante todo, son compañeros, o así al menos lo reivindicaría un líder sindical, y eso es lo que habían sido, y de corazón aún siguen siendo, Santa y José. Uno ha encontrado trabajo como guardia de seguridad,

otro ha puesto un bar, a otro lo abandona su mujer y acaba desesperado, otros dan patadas al aire o se tumban al sol, pero con la cabeza bien alta. Ante todo, compañeros.

Se lo toman con sentido del humor, entre otras cosas porque la situación es absurda y ya no tiene remedio: están a la deriva, de noche, en mitad de la ría, sobre la cubierta de un barco que han secuestrado para hacerle un homenaje a un amigo, mejor dicho, a un compañero que acaba de morir, pero se han olvidado en un bar la urna con sus cenizas. Acaban los cuatro riendo, con todas las propiedades sanadoras que tiene la risa. Allí se quedan toda la noche, hasta que amanece. Con la luz del día, se agolpan en el muelle unas cuantas personas en un tumulto silencioso. Algunos parecen estar iniciando alguna acción para solucionar aquello, ya que se mueven con una agitación y un rigor que contrastan con la impotencia resignada del resto. Al fondo, más allá de todo, como en otra dimensión, vemos el barco meciéndose indolente y tranquilo sobre las aguas.

Este barco es el mismo en el que se cuela Santa sin pagar varias veces con todo descaro durante la película, al igual que los sindicalistas franceses que utilizaban *Los lunes al sol* como ‘nombre de guerra’ se iban sin pagar educadamente de restaurantes o se llevaban mercancías de los supermercados, explicando siempre la razón por la que lo hacían: estaban en paro. En el mismo barco terminan su relato los cuatro compañeros, al sol, a la deriva. “¿Qué día es hoy?”, pregunta Santa sentado junto a José. No hay respuesta. Este plano final es la imagen utilizada para el cartel de la película:



Cada loca con su meta



Princesas, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2005 (0° 23' 30'')

Caye (Candela Peña) y Zulema (Micaela Nevárez) se acaban de conocer. Las dos son prostitutas, y vecinas. Habían tenido un altercado entre ellas disputándose un cliente. Unos días después, un desalmado le propina una paliza a Zulema, a raíz de lo cual se propicia el encuentro entre ellas. Aún no se le podría llamar amistad, pero hay un acercamiento en el que ya se vislumbran claras complicidades. “Denúnciale. Tenemos derechos, ¿sabes? Y no lo digo yo, lo dice la televisión”, afirma Caye muy convencida. “Sin papeles no puedo”, replica Zulema, que también es inmigrante ilegal. La escena está rodada cámara a mano, con el encuadre titubeante, inestable, inseguro, como la atmósfera en la que se desarrolla la conversación. Se van dando a conocer con cierta cautela, frase a frase, dato a dato, poco a poco. “Tengo un niño, allá, con mi mamá. Le mando dinero. Quiero ahorrar para tener algo más seguro y traérmelo conmigo, así me cuida”. Zulema, iluminada ahora por una sonrisa radiante, busca en su bolso, saca una foto de su hijo y se la muestra a Caye. Descubrimos también por el diálogo que ninguna de las dos familias sabe nada acerca de su actividad, y se estrechan las complicidades. “Es que es temporal. Yo estoy ahorrando también, para comprarme unas tetas como las tuyas”, dice Caye con todo desparpajo y sinceridad. Zulema, tras unos instantes de duda, comienza a reír. Caye no entiende muy bien el motivo de la risa, pero se alegra con ella. Las vemos a las dos desde la calle, a través del ventanal del bar, riendo, tejiendo amistad, compartiendo ilusiones para un futuro que se prometen cercano: el hijo de Zulema, las tetas que se quiere operar Caye.

La película arranca con imágenes tomadas desde un taxi, barrios desastrados en lo que parece ser el extrarradio de una gran ciudad. La chica que en él viaja llega a un hospital, pregunta en la recepción, sigue las indicaciones recibidas y llega a una habitación donde un grupo de muchachos acompaña al que está en la cama, del que solo vemos una pierna escayolada. Ella, Caye, es su regalo de cumpleaños. En las escenas siguientes nos asomamos a su entorno familiar, contaminado por inquinas invisibles, ocultaciones y sobreentendidos. También vamos conociendo al grupo heterogéneo de prostitutas que

trabajan en la misma zona que Caye, su peluquería, que es casi más una sala de estar en la que matan el tiempo mientras vigilan la plaza. Los diálogos desvelan paulatinamente sus peculiares personalidades, sus puntos de vista, sus fantasías... Hasta llegar al encuentro con Zulema, donde arranca el proceso de sutiles transformaciones que la nueva amistad alienta, que es precisamente lo que se va a desarrollar en esta narración. Todo comienza por esa apertura a la sinceridad que permite compartir expectativas, proyecciones de futuro en las que pueda caber un crecimiento personal hacia la dignidad, una mejora de condiciones de vida, una posibilidad de ser felices, o, al menos, de ejercer su derecho a buscar la felicidad, cada quien a su modo, cada loca con su meta.

La verdad es increíble



Princesas, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2005 (0° 35' 03")

Caye conoce a Manuel (Luis Callejo) en la puerta de una discoteca. En esta escena están en un bar tomando unas cañas después del equívoco encuentro. Se presentan, comienzan a conocerse. “¿Y tú qué haces?”, pregunta Caye. “Informática. Soy programador”, va explicando Manuel, se refiere a la empresa para la que trabaja, y a su jefe al que admira y considera como un dios: “Le pone pasión, por eso le ha salido bien. La pasión es lo más importante. Hay que poner pasión a todo, a la informática, a la vida, a todo”. Caye lo mira con un “si tú supieras” en los ojos. “¿Tú le pones pasión a lo tuyo?”, pregunta Manuel. “Bastante”, contesta Caye asintiendo a medias con el gesto. Los que asistimos como espectadores a la escena sabemos lo que Manuel no sabe, así que nos podemos permitir encontrarle cierta retranca a la conversación. Pero enseguida llega la pregunta directa: “¿Y tú qué haces?”, a la que Caye tarda unos segundos en responder. “Yo soy puta”, le dice sin más ambages. El cruce de miradas, el humo del cigarro, el silencio, todo cobra una densidad turbia y pesada que acaba diluyendo Manuel con una risa leve. “Qué graciosa, puta dice”, y se sigue riendo. “Graciosísima”, replica Caye como para sí. Queda a la vista del espectador el desdoble de realidades en el que algunas personas se ven obligadas a vivir. Para Caye la relación con Manuel se presenta como un atisbo de normalidad, pero queda enrarecida desde los comienzos por un secreto que se impone inconfesable, como le sucede también con su familia. Los prejuicios de los otros, junto con el miedo al desprecio, no permiten ningún tipo de liberación ni de catarsis. Todo queda así enquistado, como un tumor. Resulta muy paradójico que su intento por ser sincera desde un principio se tope con la cruda evidencia de que la verdad puede ser más difícil de creer y de aceptar que muchas mentiras, hipocresías y falsedades. Quizás engañamos o fingimos por comodidad, para no enfrentarnos a los posibles conflictos o dificultades que lo verdadero, lo auténtico, pudiera provocar. Es importante también, en este caso, que nos demos cuenta de en qué posición de esa doble vida nos ha situado la narración a los espectadores. Nosotros sabemos de ellas lo que su familia y allegados no saben, compartimos sus secretos, estamos, en cierto sentido, más cercanos, se nos ofrece la ocasión cinematográfica de ponernos en su lugar o de estar de su lado.

Veremos en una escena posterior cómo Zulema va a comer a casa de Caye con su familia y las conversaciones se convierten de nuevo en una auténtica urdimbre de disimulos, verdades a medias y dobles sentidos. Pero de ahí sale también la oportunidad de que Zulema imparta un seminario de educación sexual en un colegio. Con lo que le pagan por ello compra un espléndido camión de juguete para su hijo. Más atisbos de normalidad, pero sin raíces auténticas en la verdad, superpuestos frágilmente sobre la superficie de las conveniencias, a la espera de ser arrasados por cualquier contratiempo.

Existimos porque piensan en nosotros



Princesas, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2005 (1º 31' 26")

Los personajes cinematográficos nos transmiten su mensaje por lo que nos hacen sentir, más que por lo que dicen o hacen. La potencia expresiva del cine se canaliza en buena parte gracias a la empatía, simpatía o antipatía que nos inspiren, *Pathos* al fin y al cabo. En este sentido, esta escena es quizás la más intensa y conmovedora de la película. El monólogo de Caye (soberbia aquí la interpretación de Candela Peña, por la que ganó un merecido Goya a la mejor actriz protagonista) contiene ideas y emociones esenciales del relato y pone de relieve el valor simbólico de representación que contienen todos los personajes y tramas que se han estado explicando durante toda la narración.

“Las cosas no son importantes porque existan, son importantes si se piensa en ellas. Como tu hijo, que no está, pero piensas en él cada día, a que sí...”. A Zulema se le muda la expresión, tocada en su centro gravitatorio emocional. “Por eso existe, porque piensas en él. Mi madre lo dice siempre, que existimos porque alguien piensa en nosotros, y no al revés”. Silencios largos, primeros planos muy cercanos con la cámara temblando, lágrimas en los ojos, emoción a flor de piel. “Lo peor no sería que no hubiera nada después de la muerte. Lo peor sería que hubiera otra vida que fuera como ésta”. Zulema nada dice. También emocionada, posa su mano cariñosamente en el brazo de Caye, que responde al gesto acariciando a su vez la mano de su compañera. Unidas en muchos aspectos de la vida, como hemos ido viendo, pero, sobre todo, unidas por compasión recíproca, por la más íntima de las solidaridades posibles, por la integración de sus vidas en un mismo espacio afectivo, en una identidad común. Son visibles la una para la otra, también interiormente, anímicamente, en comunión. Y ahora, a estas alturas del relato, nos son también visibles a los demás, espectadores distantes en el espacio y en el tiempo, pero fusionados ahora a través de las emociones. De todos los fragmentos o muestras que hemos elegido para componer este retablo, quizás sea este momento el que mejor pone en valor la “la visibilidad de los marginados” que estamos reivindicando en este texto. La indiferencia, la indolencia y la resultante inacción, sea por ignorancia, por vaguería o por pasividad, son un agravante terrible en nuestras sociedades posmodernas

para las ya de por sí difíciles condiciones de vida de quienes viven en los confines de la marginación. Por situación económica, estigma moral, o simple desprecio. Quizás sea esto último lo más doloroso, porque afecta directamente a los sentimientos que todos compartimos. También es sin duda lo más extendido. El individualismo actualmente dominante lo conlleva, ya que “ha hecho perder de vista que los individuos se necesitan unos a otros, lo que ha dado lugar a un concepto de libertad entendida solo como independencia, a sociedades atomizadas donde cada uno va a lo suyo”, en palabras de la profesora Victoria Camps.

“Aprendimos a no creer en nada, a hacer caso omiso de los demás, a preocuparnos sólo por nosotros mismos. Conceptos como amor, amistad, compasión, humildad o perdón perdieron su profundidad y sus dimensiones, y para muchos de nosotros pasaron a representar tan sólo singularidades psicológicas” (Václav Havel, expresidente de la República Checa y autor de *El poder de los sin poder*).

El privilegio de poder elegir



Princesas, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2005 (1° 41' 28'')

En la parte final de la película hay una escena en la que, con una pincelada de humor, se destaca algo que no es en absoluto baladí y sin embargo podría pasar desapercibido: el derecho a poder elegir, a tomar decisiones sobre la propia vida, a muchas personas les está vedado, aunque pueda parecer una obviedad para la mayoría. “Mi amiga, que se va porque quiere. No la echa nadie, se va ella, a estar con su hijo”, le dice Caye a una pareja de policías atónitos en el aeropuerto, tras despedirse de Zulema, que, finalmente, tras la conmoción de conocer un diagnóstico médico, ha decidido volver a su país. Caye le ha regalado todos sus ahorros, lo que tenía guardado para operarse las tetas. Las motivaciones y anhelos de ambas parecen haber evolucionado. Puede que incluso, a un nivel más profundo, se hayan fusionado en un crecimiento vital compartido, aunque el relato de *Princesas* deje casi todas las posibilidades de futuro de estas dos mujeres en el aire, sin resolver de forma explícita, abiertas a la vida. De nuevo, como en las demás películas de Fernando León, las tramas y los argumentos ocupan un nivel secundario. Importa mucho, por el contrario, la construcción y transformación de los personajes y de las relaciones que entre ellos se establecen. Queda aquí, pues, una amistad fraguada en la marginalidad, un cierto atisbo de redención sin moralinas ante un futuro con más sombras que luces, y una categoría de dignidad humana rescatada sin altanerías. Caye se encamina también hacia la normalización, hacia su propia verdad, deshaciendo, quizás, los conflictos de su doble vida. Las escenas siguientes, y, sobre todo, la escena final con su familia, sugieren claramente que ya no está dispuesta a seguir haciendo lo mismo. Tampoco a seguir mintiendo. Les cuenta que Zulema era puta, y que ya no podía más. La madre la mira con estupor, aunque también parece estar comprendiendo muchas cosas. Ya no más... Todas las esperanzas tienen su origen en la posibilidad de cambiar.

¿Quién sostiene a quién?



Amador, Fernando León de Aranoa, Alta Films, 2010 (0° 17' 46")

Marcela (Magaly Solier) se gana la vida con su compañero Nelson (Pietro Sibille) vendiendo flores. En una situación económica y personal muy difícil, consigue trabajo como cuidadora de un anciano, Amador (Celso Bugallo), que no desea esta situación, impuesta por sus hijos, y trata en principio a la joven con una tensa frialdad.

Marcela es joven, fuerte, y tiene toda una vida por delante. Amador está agotado, decrepito, con la muerte ocupando casi en su totalidad el espacio del futuro. Parece una alegoría de la inmigración que está sosteniendo con su esfuerzo y vitalidad a familias, empresas y economías en la vieja Europa, en muchos sentidos también decrepita, dependiente, necesitada y arrogante al mismo tiempo, despectiva. “Una podredumbre que huele bien, un cadáver perfumado”, como definiera Emil Cioran a la civilización occidental en *Del inconveniente de haber nacido* (1973).

Esta escena que ahora observamos es el momento en que se presentan, mientras Marcela ayuda a Amador a hacer sus necesidades, rompiendo un largo e incómodo silencio: “¿Cómo te llamas tú?”, pregunta secamente Amador. “Marcela”, responde ella con un hilo de voz. “Amador”, y ya no hay más palabras, aunque sí más silencio y frialdad. Poco a poco, sin embargo, comienza a establecerse una comunicación más afectiva, mientras ella lo cuida, pendiente de su medicación, de las llamadas telefónicas de la hija, de las comidas y de los pequeños detalles sencillos que adornan levemente la soledad de las personas mayores. De hecho, vamos descubriendo paulatinamente un vínculo que une estrechamente a estos dos seres igualmente marginales, aunque la una esté al servicio y sueldo del otro. Ambos viven situaciones difíciles, para los dos parecen haberse negado las alegrías de la vida, como si no tuviesen ya derecho a ellas.

“¿Te gustan las nubes?”, pregunta Amador mientras se entretiene colocando piezas en un puzle. “¿Sabes qué decía un amigo que tenía yo? Que las hizo Dios para esconderse detrás y que no lo vean cuando se avergüenza de algo. Claro que mi amigo era de la CNT, qué iba a decir él”. Un instante después, en la escena siguiente, Marcela mira una nube grande en el cielo mientras espera al autobús. No dice nada, y su mirada es muy neutra, poco expresiva, pero queda en el aire la sugerencia de qué pensamientos se le podrían estar cruzando ahora por la mente. Esta historia nos habla de las vivencias de unas personas en particular, con sus peculiares circunstancias, pero sirve también para

prestarle especial atención a la situación global de los inmigrantes integrada en los diversos y complejos problemas que atraviesa la sociedad contemporánea.

“Conecta *Amador* con el tiempo de dificultad colectiva que estamos viviendo, desde la mirada de aquellos para quienes esa dificultad no es nueva. Su precariedad no depende de lo que haga la Bolsa o titulen los periódicos, porque es vieja conocida: les acompaña como antes acompañó a sus padres, en sus países de origen, y sacó pasaje a su lado cuando decidieron emigrar, huyendo de ella. Proceden del otro lado de la fortuna” (León, 2010b).

Aquí ya no hay sitio para nadie



Amador, Fernando León de Aranoa, Alta Films, 2010 (0° 30' 50")

La aproximación entre los dos personajes continúa. Unas escenas después, Marcela está cerrando los visillos de la ventana en la habitación de Amador. En ese momento, éste se da cuenta de que ella está embarazada. Ante la sorpresa de ella, que inocentemente confiaba en que su estado pasase desapercibido, él le pide un favor, con un gesto ingenuo, casi infantil: “¿Puedo tocarlo?” Ella accede. Él posa su mano suavemente sobre su barriga y cierra los ojos. Una música suave y poética subraya esos segundos sutiles en que ambos extremos de la vida entran en un contacto imaginario. “¿Le puedo hablar? Una cosa corta solo”. Marcela asiente con una sonrisa leve. Se inicia así uno de los momentos de la película quizás más intensos a nivel emocional, y con una mayor carga de significado:

“Oye tú, como te llames, llegas tarde, nos vamos a cruzar”, le habla Amador al hijo que Marcela espera. “Aquí ya no hay sitio para nadie, pero yo me voy ya y te dejo mi sitio. Tu madre lo va a guardar para ti. Es tuyo, acuérdate, que nadie te lo quite”. De nuevo la presencia de una emoción queda flotando en el aire, integrando el futuro de los tres en una íntima ritualidad simbólica, reflejada en silencio por la mirada de Marcela.

Las barreras de acritud iniciales tienden a disolverse en una aproximación insólita que se expresa entre ellos con una mayor locuacidad, con discusiones cargadas de ironías y sinceridades. Pero poco después, Amador muere, en un punto de giro crucial que enfrenta a Marcela con un difícil “dilema moral”, porque tiene “que elegir entre lo que la conciencia le dice a uno que debe hacer y lo que le dice la necesidad” (León, 2010a).

El imperio de la necesidad



Amador, Fernando León de Aranoa, Alta Films, 2010 (0° 59' 34")

Marcela ha decidido seguir encubriendo la muerte de Amador, para lo cual va cada día en el autobús con ramos de flores que disemina por la habitación, confiando en que su olor camuflará otros hedores. “Esta fue una de las primeras imágenes que vinieron a mi cabeza cuando empecé a escribir *Amador*. La de una chica joven en un autobús, cargada de flores y mirando al cielo, acorralada. Para desentrañarla, he hecho esta película” (León, 2010b).

“No sabía qué hacer”, le confiesa Marcela a Puri, una prostituta que acompañaba los jueves a Amador a escondidas de la familia. “Si lo cuento me quedo sin trabajo y necesito el dinero”. “A mí me pasó una vez también, un cliente que se me murió en plena faena”, responde Puri, estableciendo de nuevo complicidades y paralelismos casi surrealistas entre personajes marginales, y de nuevo también con un peculiar toque de humor: “En su casa estaba. También me fui sin decir nada. ¿Qué iba a hacer, llamar a su mujer? Menudo lío, ¿no? Imagínate. Pero no le cogí dinero ni nada, solo los treinta euros del servicio, que yo soy muy honrada”. Continúan con un diálogo en el que comparan lo que cobra y hace cada una de ellas, lo cual resulta absolutamente chocante sabiendo que en la habitación del fondo hay un cadáver y una situación realmente complicada aún por resolver. Y lo que sigue:

- “Yo no podría”, dice Marcela.
- “¿Tú no podrías qué?”, replica Puri.
- “Estar con hombres por el dinero.
- “No podrías estar con hombres por su dinero, pero sí puedes tenerlos muertos debajo de una sábana”.
- “No es lo mismo”.
- “Claro que no es lo mismo, lo tuyo es peor”.
- “Lo mío es por necesidad”.
- “Y lo mío no, mira ésta”.

Y continúa el diálogo por unos derroteros aún más rocambolescos para concluir, en la escena siguiente, con las dos mujeres rezando por Amador en una iglesia, cada una a su manera. Pero el dilema en el que Marcela está atrapada no se resuelve con rezos.

En los confines de la desesperación



Amador, Fernando León de Aranoa, Alta Films, 2010 (1° 31' 30")

“Lo peor de las decisiones no es tomarlas, piensa Marcela. Es tener que vivir con ellas” (León, 2010b). Va pasando el tiempo y la situación se le hace ya insoportable. No solo por tener que solucionar la escabrosa situación creada tras la muerte de Amador, sino también por sus propios problemas personales: su embarazo, la relación fallida con su novio Nelson, la pérdida de la esperanza, el futuro, en suma, convertido en un callejón sin salida. De nuevo busca tras las nubes, desde la ventana de emergencia del autobús, algún dios que quizás se esté escondiendo avergonzado. A llegar a la casa y tomar conciencia de todos sus fracasos, se traga un buen montón de medicamentos y se tumba junto al cuerpo de Amador con la intención de compartir su lecho de muerte. Pero no ha llegado su final. Tan solo unos vómitos, ayudada por Puri, un pesado malestar y sale de nuevo adelante, sobreviviendo. A partir de ahí, después de haber tocado fondo, resucitando desde la desesperación, comienza a tomar decisiones y a poner en orden las piezas del puzle de su vida. Pero, en una de éstas, cuando llega a la casa se encuentra en ella a la hija de Amador con su marido. Las dos mujeres entablan una charla tranquila en la cafetería de enfrente. Contra todo lo que Marcela pudiera esperar de esa conversación, la hija le pide que siga actuando como hasta ahora, “un mes o dos más”. Necesitan el dinero de la pensión de Amador para terminar unas obras. El dinero, siempre el dinero como trasfondo de las vidas de las personas... Y de las complicidades y convivencias de unos y de otros ante sus muy diversas, y para cada quien perentorias, necesidades. Las conveniencias pueden tejer alianzas inesperadas entre supervivientes en el universo de la adversidad.

La supervivencia entendida como un arte



Un día perfecto, Fernando León de Aranoa, Warner Sogefilms, 2015 (0° 23' 19")

Al igual que hemos comentando antes con respecto a *Familia*, esta otra película, *Un día perfecto* (2015) no encaja de forma directa en el relato global que estamos planteando. Pero sí queremos resaltar algo que tiene mucho que ver con las películas anteriores. En esta ocasión, la mirada de Fernando León se dirige al periodo final de la guerra de los Balcanes, en las postrimerías del pasado siglo. Observa allí la actividad de un grupo de cooperantes que intentan extraer un cadáver que alguien ha arrojado al fondo de un pozo con la brutal intención de contaminar el agua, vital para los habitantes de la zona. Una acción aparentemente sencilla que se convierte en un complejísimo problema trufado de toda índole de dificultades y conflictos. Entre ellos las propias relaciones que se tejen entre las peculiares personalidades de los miembros del grupo. Mambrú (Benicio del Toro) y B (Tim Robbins) “tienen algo de Quijote y otro algo de Sancho, aunque resulta difícil decir quién es quién: trabajadores humanitarios los dos, idealistas y pragmáticos a la vez. La cabeza en las nubes y los pies en el barro de todas las guerras” (León, 2015). Mientras despliegan sus acciones por la zona, vemos en derredor suyo fantasmas de una cotidianidad deformada por los estragos de la guerra: horror, desolación, muerte, pero también supervivencia. “No hay espacio aquí para los discursos, para la lástima. No hay espacio para los grandes ideales. Sólo hay espacio para lo concreto: la cuerda, el pozo, la herida. Cosas que se pueden arreglar. Lo abstracto no sirve, no se come” (León, 2015). En la imagen vemos a una mujer pastoreando sus vacas, en lo que parece una escena bucólica y tranquila. Pero resulta que se está viendo obligada a atravesar cada día ese monte, que es un campo minado. “¡Salga de ahí! ¡Tenga cuidado! ¡Se va a matar!” le gritan desde lo alto del cerro los Cascos azules. La pastora, aparentemente, se está jugando la vida. “Tengo que volver a casa, no hay otro camino. ¿Creen que puedo volar?”, replica la mujer haciendo aspavientos con su vara. B observa la escena de lejos, con una expresión que rebasa el asombro. El guía lo tranquiliza: “No hay problema. Camina detrás de las vacas, ¿lo ves?”. “Qué lista...”, masculla B para sí. De algún modo, todos los protagonistas de todas las películas de Fernando León que estamos comentando se están buscando la vida, cada quien a su manera. En situaciones difíciles, la imaginación puede ser el recurso más valioso. “Me gusta mucho imaginar cómo se gana uno la vida, cómo sale a buscársela, con todo el derecho del mundo; la dignidad de esos comportamientos, incluso el componente artístico que hay en esas existencias, la supervivencia entendida como un arte” (Ponga et al., 2002, p. 88).

Esto es toda una lección en los tiempos que nos ha tocado vivir, donde no solo se plantean niveles básicos de supervivencia, en cuanto a satisfacer necesidades primarias como comer cada día o dormir bajo techo. Algunos tienen que sobrevivir a guerras y situaciones terribles, como las que muestra esta película, o como las guerras en África y Oriente Medio, con todas las catastróficas consecuencias y las indignantes causas que vamos conociendo o intuyendo detrás de la propaganda y la desinformación. Pero debemos ser conscientes también de que vivimos en entornos socioeconómicos de gran opulencia y comodidad, al menos en términos comparativos, que pueden fácilmente llamar a engaño. Es más que evidente que no es oro todo lo que reluce y que no estamos avanzando en una dirección correcta.

El cine, como los cuentos, puede servir para soñar, incluso para hacernos dormir, pero también para despertar, para desarrollar nuestra consciencia. Necesitamos sobrevivir al imperio de la mediocridad que nos asfixia, a la indigestión de supuestos éxitos fáciles logrados con una simple acumulación de seguidores y de signos de aprobación en redes sociales, sin ningún tipo de criterio cualitativo de valor en la mayoría de los casos, al griterío de la zafiedad y de la mentira en los medios de comunicación, a la gigantesca confusión en torno a lo que en verdad puede ser valioso o importante, al naufragio de los sistemas educativos, a la escalofriante ausencia de empatía y de compasión en las sociedades opulentas, a la connivencia del poder político con el poder financiero en regímenes supuestamente democráticos, con la consiguiente corrupción en torno al dinero como ídolo pagano supremo de la sociedad. Y así, ante un largo etcétera. De alguna manera, el arte de la supervivencia es algo que todos tenemos que aprender cada día para reivindicar nuestra dignidad como seres humanos. “La imaginación al poder”, escribieron en las paredes de París durante las revueltas y movilizaciones de mayo de 1968, precisamente el mes y año en que nació Fernando León de Aranoa.

“Política, manual de instrucciones”



Política, manual de instrucciones, Fernando León de Aranoa, Mediapro y Reposado, 2016

Aunque hemos apartado de nuestro análisis los documentales de Fernando León para centrarnos sobre todo en su mirada ficcional sobre personajes, circunstancias y entornos del ámbito de la marginalidad social, queremos reseñar en un pequeño comentario la que ha sido hasta ahora su última película, destacándola como testimonio de lo que está sucediendo en España en el ámbito político a raíz de la influencia y transformación de los movimientos sociales del 15M. Allí se canalizaron inicialmente millones de indignaciones individuales hacia una gran indignación colectiva frente a los poderes establecidos. Tanto los que han recibido sus prerrogativas como resultado de procesos electorales democráticos, como los que las ejercen sencilla y llanamente porque tienen el dinero suficiente para hacerlo, parecen haberse confabulado para esquilmar lo que es de todos, los bienes y recursos del llamado ‘estado del bienestar’, y derivar así fortunas ingentes hacia la economía financiera y especulativa, cuyos gestores no parecen estar dispuestos a asumir las consecuencias de sus propios errores y abusos, ni mucho menos a dejar de exprimir para su propio beneficio hasta la última gota lo que puedan dar de sí las personas y el medio ambiente. En este proceso de recolocación del dinero, mientras se inoculaban a diestro y siniestro mensajes de culpabilidad compartida (como el ya lamentablemente famoso eslogan de que habíamos vivido todos “por encima de nuestras posibilidades”), y se aparentaba estar buscando soluciones a una supuesta crisis, los ricos se han hecho mucho más ricos y los pobres mucho más pobres en España. En los últimos años, “las retribuciones del 1% de los que más ganan han aumentado casi un 20%”, mientras que “los salarios más bajos han caído el 28% desde el 2008”, según el último informe presentado por Oxfam Intermón. Es solo un dato comparativo. Hay muchos más. El hecho resumido es éste: algunos han aprovechado la coyuntura para enriquecerse a costa de la pobreza de otros. No es nuevo, pero sí especialmente sangrante en las presentes circunstancias. Las movilizaciones del 15M han sido quizás solo una muestra de lo que se mueve como mar de fondo en esta sociedad vapuleada. No es de extrañar que colapsen algunas martingalas del sistema por el hartazgo de la ciudadanía, a pesar de estar muy eficazmente amaestrada.

Los fragmentos de las películas que hemos comentado parecen confluir en este proceso. El empobrecimiento de grandes sectores de la sociedad viene de lejos, que de antiguo conocemos lo que siempre hemos llamado barrios pobres, de trabajadores, en muy desigual comparación con los barrios de los ricos, donde se ostentan todo tipo de lujos. No le son ajenos a esta diferencia de clases los procesos de reconversión industrial y de evolución tecnológica que van dejando a miles y miles de personas en el paro. También está sucediendo en la actualidad. Me pregunto cuándo debatiremos por fin el hecho incontestable de que, muy probablemente, nunca más habrá trabajo para todos, al menos tal y como ahora lo entendemos, porque las máquinas harán la mayor parte de las tareas necesarias, y de que se trata ahora de gestionar la vida de todos en esas circunstancias, no de que unos cuantos se aprovechen de ello dejando a los demás en la cuneta. Tampoco podemos aislar de todo esto el hecho de que algunas personas se tengan que buscar la vida en la prostitución, o en trabajos de tal precariedad que no evitan la pobreza, o emigrando para ponerse al servicio de otros. Ni el hecho de que siga habiendo guerras y se sigan cometiendo toda suerte de atrocidades y disparates. La indignación está bien arraigada en tales desigualdades e injusticias.

Podemos es un partido del que aún sabemos muy poco, recién llegado como está a las instituciones. Y hasta que no los veamos actuar con cierta continuidad en gestiones reales de gobierno, se podrán abrigar muchas dudas. Además, lo poco que sabemos de ellos está muchas veces contaminado por la difusión de informaciones sesgadas a partir de los intereses que defienden otros partidos políticos, a los que parecen apoyar siempre determinados medios de comunicación, como es evidente. Los medios públicos van siguiendo los dictados de los gobiernos de turno, de uno u otro signo (trabajé durante dieciocho años en los servicios informativos de TVE, sé bien de lo que hablo). Los privados siguen las directrices de las empresas a las que se deben, que, además de mantener determinadas líneas ideológicas editoriales, dependen para su financiación de la misma banca que financia a los partidos. Demasiados cruces de intereses en juego como para que impere la neutralidad y el respeto a la verdad en las informaciones que recibimos. Esta película, en cambio, parece haber intentado distanciarse de todo tipo de tendencias. “El documental no oculta nada sobre *Podemos*”, afirma el propio Fernando León. “La película no regatea ni un sólo momento de crisis en *Podemos*”, dice más adelante en el mismo texto (Machuca, 2016). En efecto, asistimos también a momentos negativos, a contradicciones y derivas incoherentes, síntomas, quizás de su etapa de adolescencia política. El relato hace un seguimiento de la nueva organización política desde la ‘Asamblea ciudadana de Vistalegre’ (octubre de 2014) hasta las elecciones de diciembre de 2015, cuando *Podemos* obtuvo sesenta y nueve escaños en el Congreso. Esto es ya un dato histórico, como lo son los momentos que capta, ordena y describe *Política, manual de instrucciones*, que forman ya parte del pasado. Las circunstancias siguen transformándose. Pero de nuevo una película de Fernando León nos permite cohesionar hechos, ideas, valores simbólicos y emociones para colegir de todo ello una vinculación inevitable entre las ideologías, la acción política y las posibilidades de cambiar las vidas de las personas, para bien o para mal, que en ellas se apoyan. *Los lunes al sol* ya hablaba de ello, a partir de los principios e ideales que inspiraron los personajes de los sindicalistas y la persistencia militante de su rebeldía, sostenida a duras penas en la cruda realidad marginal del desempleo. Salvo para opciones muy aisladas, la política y la vida de las personas son inseparables.

Dignidad y empoderamiento (a modo de conclusión)

Hemos hablado repetidas veces de dignidad a lo largo de este texto. La cualidad de ‘digno’ (“merecedor de algo”, “correspondiente, proporcionado al mérito y condición de alguien”, según la RAE) parece quedar reservada en muchos sentidos a la excelencia, a lo conspicuo, a lo excepcional. Sin embargo, la dignidad es un atributo inseparable de la condición de persona, sea cual sea su clase social o su mayor o menor integración en la supuesta normalidad del sistema, entendiendo por ‘normalidad’ “aquello en lo que se han puesto de acuerdo todos los anormales”, como afirmaba el profesor Tierno Galván constatando la naturaleza ‘anormal’, de estar fuera de la norma, que se corresponde con el ser humano ⁽³⁾. La tentación de someter a las personas a modelos normativos homogéneos, propia del pensamiento único, sigue haciendo estragos en la riqueza de la diversidad, sobre la que se levantan sospechas interesadas. No se trata de establecer leyes para facilitar la convivencia, sino de mentalidades y acciones estratégicas y torticeras. Parece evidente que lo diferente está intencionadamente estigmatizado, pero es que, además, se quiere cargar sobre ello el peso de la culpa. Si no te comportas como se espera de ti, a partir de la imposición de ciertos patrones de conducta y docilidad, quedarás excluido, más allá del estrecho perímetro de esa supuesta normalidad que estamos cuestionando. En todo caso, la responsabilidad será siempre tuya. Incluso si eres pobre, será porque te lo mereces. Las exclusiones pueden proceder de un sistema económico evidentemente injusto y desequilibrado en el que se fraguan todo tipo de disparates, pero también de actitudes personales enfermizas, perniciosamente asumidas y generalizadas, que respetan muy poco al otro en su libre integridad, juzgando siempre con la referencia de estar en una posición egocéntrica de valor moral dominante y de dar por sentado a priori el usufructo exclusivo de la razón. Con el paradójico agravante de que el egoísmo es muy gregario y se protege a sí mismo en la masa, estableciendo modas, idolatrías y otros rituales colectivos de banalidad. El otro, en su diferencia, resulta, pues, marginado, ocultado, vigilado de lejos como amenaza, o directamente vejado y agredido. Como contrapartida, el cine nos ofrece, amplía y multiplica oportunidades para empatizar con otros, armonizando así positivamente la alteridad. También nos permite tomar conciencia de injusticias y crueldades de toda índole que esos ‘otros’ padecen, para poder adoptar un punto de vista moral adecuadamente informado y posicionado.

La sociedad evoluciona a veces en direcciones contradictorias. El progreso científico y la tecnología parecen llevarnos por un camino y las mezquindades humanas por otro. No hay más que observar el auge de la xenofobia y el incremento de la desigualdad en las sociedades opulentas para corroborar este lamentable hecho: estamos viviendo procesos involutivos. Es difícil precisar en qué momentos concretos de la historia se producen estas disfunciones y cuáles son sus causas precisas, que probablemente sean muchas, diversas y estén interconectadas entre sí por intrincados mecanismos. Por eso hemos insistido mucho en el valor simbólico y representativo de los personajes y de las historias que nos muestra el cine de Fernando León de Aranoa, en su encarnación de

³ Enrique Tierno Galván hizo estas afirmaciones en una entrevista que mantuvo con Miguel de los Santos en la Cadena Ser, y que posteriormente yo mismo adapté en la realización de un programa piloto titulado “Vivir la vida como es”, producido por Creativos Promotores S.L., para una serie de televisión que llevaba el mismo nombre que el programa de radio, *Álbum de oro*, pero que nunca llegó a emitirse.

valores o modelos que van más allá de lo puntual, de lo informativo, para adentrarse en el ámbito más abstracto y genérico de la reflexión filosófica y del posicionamiento moral, como le corresponde a todo trabajo de creación artística. Él mismo lo afirma:

“No creo que las películas puedan ser coyunturales: lleva mucho tiempo hacerlas, y la realidad no te espera. El cine no sirve para atrapar el presente. Como mecanismo de representación, camina unos metros por detrás de la realidad que persigue. Es un espejo con ligero retardo, que refleja lo que fuimos hace un instante, pero busca en esa imagen lo esencial, la raíz de lo que seremos un día” (León, 2012).

El hecho de que mediante la publicación de noticias, reportajes, relatos o películas se les otorgue un mayor nivel de visibilidad a los marginados, a los sectores sociales más desfavorecidos, y habitualmente también más ignorados, puede incidir de un modo directo en el fortalecimiento de sus posibilidades de integración, contribuyendo a empoderar a personas y colectivos frente a la actuación permanentemente injusta y discriminatoria que ejerce eso que hemos venido llamando ‘el sistema’. No se trata de mostrar la pobreza o la marginación sin más, sino de poner en evidencia también sus causas y sus consecuencias. “Si menos de 100 personas controlan la misma cantidad de riqueza que los 3.500 millones más pobres del planeta, el resultado puede expresarse con una sola palabra: Desigualdad” (Hermoza, 2016). Lo dice el Banco Mundial, poco sospechoso de compartir posiciones antisistema.

El empoderamiento se inicia, precisamente, en ese nuevo estatus adquirido por las víctimas de la marginación a partir de su visibilidad, cuando se las trae a la luz y se habla de ellas. No solo de las que sufren una discriminación económica, sino, más en general, de las que padecen todo tipo de injusticias, abusos o atropellos. Y no solo para saber, también para comprender, como distinguía Albert Einstein. Lo que no está en las pantallas no existe para una inmensa mayoría, no está incluido en su realidad. Cuando se deja de hablar, en el cine y en los demás medios de comunicación, de la guerra, de la explotación de personas o de otras atrocidades que se están perpetrando ahora mismo en multitud de lugares de este planeta, esos hechos desaparecen, literalmente, para la mayoría de los ciudadanos que, a su vez, dejan de presionar por ello a sus gobiernos para que hagan su trabajo en busca de soluciones. Hablamos mucho del establecimiento y aplicación de una justicia real y universal que en principio todos deseamos, pero hacemos más bien poco por ella. Nos suele bastar, en general, con mirar hacia otro lado cuando es conculcada, o con cerrar los ojos si aquello nos incomoda: “ojos que no ven, corazón que no siente”. Pues de esto estamos tratando ahora, precisamente: de abrir los ojos, de concienciar, de perfeccionar las miradas para interpretar adecuadamente el discurso de la realidad. “Hacer películas es la mejor manera que conozco de reinventar la realidad, de ajustar cuentas con ella. Quizá la única” (León, 2010b).

Son las conciencias individuales las que van edificando la posibilidad de una conciencia social, colectiva, de sentido común. Y es a través de esas concienciaciones que podrán llegar acciones positivas eficaces que avancen en la consecución de un mundo mejor siempre posible, más equitativo, más saludable en todos aspectos, también a nivel moral. Decíamos al principio que la cinematografía consiste en fijar la atención en zonas determinadas de la realidad. Muchas veces lo hace rescatando de la oscuridad determinadas situaciones o vivencias para observarlas y explicarlas desde diferentes puntos de vista, dándonos así la oportunidad de tomar conciencia de ellas, de

comprenderlas y quizás también de compartirlas. A partir de ahí, tenemos una responsabilidad a nivel individual como ciudadanos. La suma de todas esas responsabilidades es la base de lo que llamamos comúnmente la sociedad. Se trata de salir cada día a las calles abiertos a los demás desde una conciencia cívica integradora. El cine es, por encima de todo, una potente arma de construcción masiva.

Capítulo del libro

Gómez García, J.A. (ed.) (2017). *Los derechos humanos en el cine español*. Madrid: Dykinson (pp. 323 - 371).

Referencias bibliográficas:

- Banderas, Antonio (2010). "Cine neorrealista español en el Cervantes". *El realismo en el cine español (1951 – 1963)*. Nueva York: Instituto Cervantes. Disponible en Internet: <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/realismo/default.htm> (recuperado: 20 /11/2016).
- Casado, Sergio (2011). *Adolfo Aristarain*. Madrid: JC.
- Cioran, Emil (1973). *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus.
- Chóliz, Mariano (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Universidad de Valencia. Disponible en Internet: <http://www.uv.es/=choliz/Proceso%20emocional.pdf> (recuperado: 12/11/2016).
- Erice, Víctor (2016). *Documental y Ficción: un acercamiento a la doble naturaleza del cine* (Introducción). Madrid: Rosebud, talleres de cine. Disponible en Internet: <http://www.rosebudtalleresdecine.com/taller-documental> (recuperado: 19/11/2016).
- Fernández, Fausto (2015). "Apuntes sobre neorrealismo español". *Fotogramas*. Disponible en Internet: <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/El-cine-social-espanol> (recuperado: 19/11/2016).
- Flaño, Teresa (15 de marzo de 2006). "Erice opina que la esencia de la ficción y el documental es la misma: contar la vida". En *Diario Vasco*. Disponible en Internet: <http://www.diariovasco.com/pg060315/prensa/noticias/Cultura/200603/15/DVA-CUL-313.html> (recuperado: 19/11/2016).
- García E., José M^a (1958). *Cine social*. Madrid: Taurus.
- Graeber, David (2014). *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Barcelona: Ariel.
- Gubern, Román (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Hermoso, Lara (2015). "Fernando León de Aranoa" (entrevista). *Jot Down*. Disponible en Internet: <http://www.jotdown.es/2015/09/fernando-leon-de-aranoa-el-creador-tiene-que-ser-capaz-de-crear-sin-lastre-en-las-alas-de-ningun-tipo/> (recuperado: 26/11/2016).
- Hermoza, David (2016). "Las diferencias entre ricos y pobres no son solo de dinero". *Banco Mundial*. Disponible en Internet: <http://www.bancomundial.org/es/news/feature/2016/06/22/desigualdad-las-diferencias-entre-ricos-y-pobres-no-son-solo-de-dinero> (recuperado: 9/12/2016).
- Lénart, András (2009). "Un hombre en la apertura franquista. José María García Escudero". *Acta Scientiarum Socialium* XXX. 37-48. Disponible en Internet: https://www.academia.edu/1162282/Un_hombre_de_la_apertura_franquista_Garc%C3%ADa_Escudero (recuperado: 20/11/2016).
- León, Fernando (2010a). "Cómo se hizo Amador". *Amador, la película*. Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=AVYLdCBY15g> (recuperado: 11/12/2016).
- León, Fernando (2010b). "Flores para Amador". *El País*. Disponible en Internet: http://elpais.com/diario/2010/10/03/domingo/1286077957_850215.html (recuperado: 11/12/2016).
 - León, Fernando (2012). "Los lunes al sol, hoy". *El Huffington Post*. Disponible en Internet: http://www.huffingtonpost.es/fernando-leon-de-aranoa/los-lunes-al-sol-hoy_b_1942475.html (recuperado: 7/12/2016).
 - León, Fernando (2015). "Un día perfecto". *El Huffington Post*. Disponible en Internet: http://www.huffingtonpost.es/fernando-leon-de-aranoa/un-dia-perfecto_b_8047700.html (recuperado: 9/12/2016).
- Machuca, Pablo (2016). "Fernando León: el documental no oculta nada sobre Podemos". *Huffington Post*. Disponible en Internet: http://www.huffingtonpost.es/2016/06/02/documental-podemos-aranoa_n_10261246.html (recuperado: 9/12/2016).

Ponga, Paula; Martín, M. Ángel y Torreiro, Casimiro (2002). *Hipótesis de realidad: el cine de Fernando León de Aranoa*. Melilla: Servicio de publicaciones de la UNED.

Sánchez M., Esteban (2010). *La inteligencia creativa*. Málaga: Aljibe.

Tirard, Laurent (2003). *Lecciones de cine*. Barcelona: Paidós.

Volpi, Jorge (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara.

Filmografía de Fernando León de Aranoa como director:

(2017) *Escobar*, Escobar Films (en producción)

(2016) *Política, manual de instrucciones*, Mediapro y Reposado (documental)

(2015) *Un día perfecto*, Warner Sogefilms

(2013) *Welcome to my Country (Refugiados)*, Reposado (cortometraje documental)

(2011) *Sabina*, Reposado (documental: gira "Vinagre y rosas")

(2010) *Amador*, Alta Films

(2007) *Invisibles*, Pinguin Films y Reposado (documental: "Buenas noches, Ouma")

(2005) *Princesas*, Warner Sogefilms

(2002) *Los lunes al sol*, Warner Sogefilms

(2001) *Caminantes*, Plural Entertainment (documental)

(1998) *Barrio*, Warner Sogefilms

(1996) *Familia*, Alta Films

(1994) *Sirenas*, Xaloc (cortometraje)