



LA TOMA DE LA PALABRA

Una contrahistoria de la Transición de Numax presenta... (1980) de Joaquim Jordà a El año del descubrimiento (2020) de Luis López Carrasco

The take over the word.

A counter-history of the Spanish Transition from Numax presents... (1980) by Joaquim Jordà
to The Year of Discovery (2020) by Luis López Carrasco

CRISTINA RUBIO LÓPEZ
Universitat Pompeu Fabra, España

KEYWORDS

Transition
Deindustrialization
Working class
Counter-history
Film essay
Performativity
Documentary film

ABSTRACT

This article aims to determine if there is continuity between the films Numax presents... (1980) and The Year of Discovery (2020). If the cinema of Luis López Carrasco refers to Joaquim Jordà's one and, inversely, if Jordà's is projected onto that of López Carrasco. And if, in addition to sharing a diagnosis of the democratic transition and the industrial reconversion that went through it, they do not also share an artistic tradition: if the cinema of both does not connect with that urgent, peripheral and committed documentary that was deployed during that same historical period they portray in their films.

PALABRAS CLAVE

Transición
Desindustrialización
Clase obrera
Contrahistoria
Ensayo fílmico
Performatividad
Documental

RESUMEN

Este artículo pretende determinar si existe continuidad entre las películas Numax presenta... (1980) y El año del descubrimiento (2020). Si el cine de Luis López Carrasco remite al de Joaquim Jordà y, en sentido inverso, si el de Jordà se proyecta sobre el de López Carrasco. Y si además de compartir diagnóstico acerca de la transición democrática y de la reconversión industrial que la atravesó, no comparten, también, tradición artística: si el cine de ambos no engarza con ese documental urgente, periférico y comprometido que se desplegó durante ese mismo período histórico que retratan en sus films.

Recibido: 23/ 09 / 2022

Aceptado: 30/ 11 / 2022

Uno de los relatos más férreos que se ha generado en el último medio siglo español ha sido el de la transición a la democracia, proceso que se ha construido discursivamente como inevitable, incuestionable e inmóvil. El cineasta Joaquim Jordà (1935-2006) empezó a enmendarlo el año 80 con *Numax presenta...* y prolongaría el cuestionamiento hasta el 2004 en que dirigió *Vint anys no són res*, película concebida como continuación de la anterior y en la que indagaba acerca del porvenir de los protagonistas de la primera. La obra en solitario de Luis López Carrasco (1981-) pivota también sobre ese período: si en *El año del descubrimiento* (2020) ponía el foco en las consecuencias sociales y económicas de algunas decisiones tomadas durante la Transición, ya en *El futuro* (2013) había tratado de explorar el ánimo colectivo con el que se entraba en esa etapa.

Joaquim Jordà es director de algunos de los documentales más relevantes de nuestra filmografía y, como señalan especialistas en la materia, autor fundacional (Cerdán Los Arcos, 2005 y 2008; Riambau, 2010; Torreiro, 2005; Muguero y De Pedro, 2007; Balló, 2010 y 2011; Guerra, 2006; Moreno-Caballud, 2014; Zunzunegui, 2001 y 2007). Es, también, uno de los más influyentes, pues su práctica artística y su magisterio han sido capitales en la emersión de una nueva generación de documentalistas a la que asistimos con el cambio de siglo (Rubio López, 2021). Luis López Carrasco es uno de esos cineastas. Y autor de referencia para el cine experimental y documental desde que fundara en 2008 el colectivo Los Hijos. El impacto de su obra¹, no obstante, es superior a la atención académica prestada hasta el momento (Estrada, 2017; Monterrubio, 2019; Suárez y Belmonte, 2019); por ello nos parece relevante consagrarle esta investigación. Si bien el objeto de estudio de este artículo lo constituyen *Numax presenta...* y *El año del descubrimiento*, se tratarán también otras obras de sus filmografías que conforman un díptico con las ya referidas: *Vint anys no són res* (2004) en el caso de Jordà y *El futuro* (2013), en el de López Carrasco. Esta investigación cualitativa es de carácter descriptivo-inductivo. Se ha utilizado el análisis documental y el análisis de discurso cualitativo como técnicas de recolección de datos. La información obtenida ha sido analizada y comparada en busca de cualidades esenciales, patrones y correlaciones que permitieran formular una conclusión general a través de la conceptualización inductiva.

Comprobaremos cómo Joaquim Jordà y Luis López Carrasco diseñan dispositivos filmicos que confunden deliberadamente los estatutos documental y ficcional, pues no entienden que constituyan una dicotomía excluyente; cómo, de hecho, potencian el componente dramático de sus obras hasta hacerlas coincidir con la naturaleza performática que Stella Bruzzi (2000 y 2006) exige a los films performativos; estudiaremos el doble procedimiento (desfamiliarización y puesta en palabras) que emplean para desactivar un discurso y articular uno alternativo; y por qué creemos que ese gesto, político además de artístico, puede considerarse una nueva estrategia de performatividad documental: recuperando la esencia de la intuición original formulada por el filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1990) propondremos, en fin, la puesta en palabras como dispositivo enunciativo capaz, a la vez, de ser acto. De lograr que lo *dicho* devenga *hecho*.

1. La memoria (re)creada

Después de dos años de experiencia autogestionaria, la Asamblea de Trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax decidía echar el cierre. Era 1979, y llevaban desde el 77 haciéndose cargo de la empresa ante la fraudulenta dejación de sus propietarios. Las diferencias internas y la poca capacidad para competir en un mercado que evolucionaba sin pedirles permiso harán que, finalmente, acuerden desistir. Pero antes de claudicar quieren dejar constancia de la hazaña. «Un libro, un álbum de fotos, lo que fuera», contaría el cineasta Joaquim Jordà: «Entré en la fábrica con una grabadora en la mano y una semanada, como otro más, de unas 12 o 13.000 pesetas» (Jordà, 1992, p. 57). «Lo que fuera» acabó siendo, por un voto de diferencia, una película documental que se financió con las 600.000 pesetas² que quedaban en la caja de resistencia. *Numax presenta...* (1980) es el resultado de la convivencia del cineasta el grupo de trabajadores que resistió hasta el final. Y es asimismo la constatación de varias pérdidas: de esa fábrica, los puestos de trabajo, ¿la lucha obrera? Pero también, como veremos, de alguna conquista.

Cuarenta años después, otro cineasta, Luis López Carrasco, estrenaba *El año del descubrimiento* (2020). Lo hacía en medio de una pandemia mundial que ponía en evidencia insoslayable los corolarios de esa globalización que ya venía de condicionar, con mecanismos muy distintos, a los personajes de su película. También, a los de Numax. López Carrasco retoma el relato casi donde Jordà lo dejó: en esa España que se descomponía industrialmente, para observar hasta qué punto ese proceso moldeará el futuro. Para explicarse de qué barro vienen estos lodos. Partirá de un momento y un lugar concretos: el momento es ese 1992 de los Juegos Olímpicos de Barcelona y de la Exposición Universal de Sevilla; el lugar, la Región de Murcia que –tan cerca pero tan lejos– quedaba excluida de los fastos. Lo que recorre su documental es precisamente la distancia entre una cosa y otra: el fulgor y sus sombras. La ilusión y el fracaso.

1 *Los materiales* (Colectivo Los Hijos, 2010), por ejemplo, recibió el Premio Jean Vigo a la Mejor Dirección en el Festival Internacional Punto de Vista; la Mención Especial del Jurado en el FID Marseille; o fue seleccionado por *Cahiers du Cinéma* España entre las diez mejores películas de 2010 en la categoría Cine invisible. Por su parte, *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) obtuvo el Premio Goya al mejor documental y al mejor montaje; el de mejor película en el Festival de Mar del Plata; el Gran Premio del Jurado en el Festival de Sevilla; mejor película en el Festival Cinéma du Réel de París; o los premios Forqué y Feroz al mejor documental. Nótese que esta última ha merecido reconocimientos en categorías extradocumentales, usualmente reservadas al cine de ficción, lo que demuestra que la película logró exceder el circuito convencional de exhibición documental.

El proceso histórico que conecta ambas películas es la reconversión industrial. *Numax presenta...* se sitúa en sus prolegómenos; *El año del descubrimiento* hace recapitulación de sus efectos cuando el proceso ya ha culminado. Y aún ha dado tiempo a que se materialicen varias crisis más, que no han hecho sino multiplicar la precariedad originada por las anteriores. La de los noventa –que es el disparador del film– estalló una vez clausurados los festejos del 92. Pero para entenderla todavía hay que remontarse a otra previa: la crisis del petróleo de 1973, que tuvo enormes efectos económicos en todo el mundo debido a la dependencia del petróleo por parte de las sociedades industriales. La inacción de régimen franquista, primero, y el temor al descontento social que podría acentuar la debilidad de la recién estrenada democracia, después, postergó el correctivo económico que ya estaban implementando algunos países occidentales. La primera medida llegaría el 25 de octubre de 1977, con la firma de los Pactos de la Moncloa², acuerdo de Estado entre el Gobierno español, los principales partidos políticos, la patronal y los sindicatos mayoritarios para intentar contener la inflación, el déficit público y las altas tasas de desempleo. La segunda medida sería la reconversión industrial. Tal reajuste comenzó en España en 1981, y se aceleraría ante la expectativa del ingreso del país en la Comunidad Económica Europea (CEE), que finalmente tendría lugar en 1986. Las políticas de reconversión implicaban, por un lado, la desindustrialización de los sectores que no podían competir con las ventajas económicas que ofrecía la deslocalización en un mundo que comenzaba a ser global; y por otro, la reindustrialización de aquellos sectores que, modernización y tecnificación mediante, sí parecían viables. Esto, en términos técnicos. En términos materiales, la reconversión supuso el desmantelamiento de gran parte del tejido industrial³ español. O lo que es lo mismo, privatización de empresas públicas, cierre de plantas, reducciones de producción, prejubilaciones, regulaciones temporales de empleo y despidos definitivos. Las y los obreros se convertían en excedentes de producción: el capitalismo ya no los necesitaba. No a tantos. El desarrollo industrial impulsado por la tecnocracia franquista en los sesenta tocaba techo y sucumbía apenas dos décadas después, sin haber siquiera madurado. El declive se había detonado durante gobierno de Adolfo Suárez, pero culminaría en el de Felipe González. Miles de personas se quedaban sin trabajo en unos años en los que, en teoría, «la fiesta de la democracia» solo acababa de empezar.

Prueba de ellos es *Numax*, fábrica emplazada en el barcelonés barrio del Eixample y de cuyos dueños querían desembarazarse para vender el solar, más valioso en el marco de un capitalismo que viraba hacia su forma postindustrial que los electrodomésticos que en ella se producían. Para evitarlo, las y los trabajadores ocupan la fábrica y acaban poniendo en marcha un sistema de producción autogestionado en el que implementan medidas como la igualdad salarial o la reducción de jornada. Tal acto de resistencia se prolongó prácticamente dos años y acabó feneciendo, entre otras cosas, porque algunos de sus participantes terminaron por reproducir en el seno de la fábrica los vicios que se cuestionaban en el exterior. Recordemos que la película no se rodó a la luz de los acontecimientos, sino cuando llegaban a su fin y es, por tanto, recuento de ellos. Pero dichos acontecimientos no solo se enuncian: se representan. Y *se representan* literalmente: Jordà ideará un dispositivo fílmico eminentemente performático, constituido por un variopinto –y hasta extravagante– repertorio de recreaciones, dramatizaciones o actuaciones a cámara. El director, pues, crea un documental en que la ficción contamina la realidad, se le superpone, la oculta. ¿O es al revés?

Joaquim Jordà nunca consideró que ficción y realidad fueran categorías excluyentes, sino estatutos perfectamente compatibles e incluso de relación necesaria⁴. La dicotomía que quiere explorar injertando en un documental semejante dosis performática no es entre ficción y realidad: es entre impostura y autenticidad. Entre el discurso –y su consiguiente accionar– falsario y vacío del poder, y la genuinidad, humilde pero poderosa, de quienes se le oponen. Lo que viene a demostrar el director es que, paradójicamente, la espontaneidad puede ser representada mediante el más descarado artificio. Para ello, erige un film donde un discurso y otro serán tratados de muy diferente manera, pero vehiculados ambos a través de la representación: el hegemónico será enunciado por intérpretes profesionales y encima del escenario de un teatro. Su contradiscurso será encarnado por los propios trabajadores y trabajadoras de *Numax* y desde dentro de la fábrica. Pero (casi) nunca de manera improvisada, sino siguiendo estrictamente un guion cuya lectura, lejos de ser disimulada, se subraya: personajes que miran ostensiblemente sus papeles, recitados que delatan la memorización, etc. Así, los sujetos sociales van a interpretarse a sí mismos y enfatizando la condición ficcional de su puesta en escena. Jordà compone un juego de espejos en el que la realidad interpreta una ficción sobre su propia realidad para representarla. ¿Estamos, entonces, ante la representación de la realidad o la realidad de la representación? ¿La ficción oculta la verdad, o acaso la revela?

«Yo quería grabar el documental que nadie grabó y sacar a la luz todas esas imágenes del pasado»

2 La experiencia autogestionaria de las y los trabajadores de *Numax* tuvo lugar en paralelo a la negociación de esos acuerdos, a los que se hace alusión en la película: los miembros de la Asamblea se quejan de que, como parte de la Coordinadora de empresas en crisis, quisieron oponerse a los Pactos de la Moncloa; pero tuvieron que resignarse ante la amenaza de los sindicatos con retirarse de la organización si finalmente se pronunciaban.

3 Especialmente afectadas fueron la industria *pesada*, en particular de la siderúrgica, la acerera o la construcción naval; y también alguna industria *ligera* como la textil o la fabricación de electrodomésticos. Tampoco tuvo éxito el proyecto de canalizar la producción hacia sectores más competitivos.

4 De hecho, ficción y realidad conviven y se retroalimentan en buena parte de su filmografía. Por ejemplo, en *Maria Aurèlia Capmany parla d'«Un lloc entre els morts»* (1969), *Mones com la Becky* (1999) o *De nens* (2003).

(De Luna, 2022), diría Luis López Carrasco a propósito de sus intenciones a la hora de componer *El año del descubrimiento*. Su película, como la de Jordà, orbita alrededor de la desindustrialización y la consiguiente desmovilización obrera e, igual que ella, está insuflada de un fuerte componente performático. «Toda película histórica es una impostura, al fin y al cabo» (de Pedro, 2013), reconoce el director. López Carrasco se propone construir –que no reconstruir– la memoria de la lucha obrera murciana en tiempos de una reconversión industrial que tuvo más visos de desmantelamiento que de reforma. Para ello, crea un artefacto de dimensión monumental; y no solo por los 200 minutos del metraje, sino por su voluntad memorialística y por la ambición de la empresa: una prospección longitudinal sobre la movilización obrera, sus conquistas sociales, su desarticulación y la consiguiente precarización del trabajo a lo largo de dos décadas y a partir de un coro de testimonios que, a la manera de un *cadáver exquisito*, van completando el relato. Se vale de un dispositivo de pantalla dividida que, según admite, no estaba previsto inicialmente, sino que sobrevino durante el proceso de montaje⁵. De hecho, el rodaje duró nueve días mientras que el montaje se extendió nueve meses. Y es que la película, pese a estar constituida con material generado *ex profeso*, adquiere la apariencia de un film de compilación: López Carrasco pergeña una temporalidad intencionadamente ambigua, donde tanto el vestuario, la ambientación o la textura de vídeo que proporciona el Hi8 con que se filmó, así como el anacronismo de algunos de los temas tratados, inducen a hacernos creer que estamos ante una película de archivo. Ante el documental *que no existe*.

Así, una película sobre tiempos que cohabitan se despliega a través de un dispositivo fílmico que no es sino trasunto formal de esa idea. El director hace un uso paradójico de la yuxtaposición, recurso que tradicionalmente se emplea para presentar fenómenos paralelos y que aquí, en cambio, tiene función dialéctica: lejos de oponer elementos, los pone en relación. Lo que consigue es la multiplicidad de puntos de vista, a uno y otro lado de la pantalla: quienes ven, pueden elegir a dónde mirar; quienes hablan, ofrecen su experiencia singular, que complementará, diferirá o coincidirá con la aportada por otras personas. Así, con ese procedimiento de acumulación de sustratos enunciativos, que van formando una suerte de sedimentación histórica, se va enhebrando un relato sobre el pasado constituido por entrevistas a cámara, conversaciones y algún monólogo; breves pasajes observacionales; imágenes preexistentes; intertítulos explicativos; y negro. La relación entre las imágenes que aparecen simultáneamente en pantalla es sintáctica y es semántica. A veces, de orden referencial; pero con frecuencia se crean significaciones nuevas a partir de la combinación de imágenes y sonidos que no pertenecen al mismo plano espacial o temporal. La pantalla dividida, pues, socava la linealidad temporal y la unidad espacial, redundando en la fragmentariedad y estratificación del discurso, así como en la naturaleza heterogénea de los materiales con que se vertebra.

Estrategias retóricas como la asincronía de imagen y sonido son también recurrentes en la obra de Jordà. Esta clase de elecciones enfatizan la mediación autoral, la artificialidad inherente a todo relato, contradiciendo la máxima asumida por, por ejemplo, el Direct Cinema y su cine observacional de que suprimir toda marca de mediación y enunciación del texto es la manera más honesta de representar la realidad. Los directores parecen alinearse, en cambio, con las tesis que sostienen que la credibilidad documental pasaría más por reconocer el artificio que por esconderlo. De ahí, también, la incursión diegética de los cineastas, a la que volveremos. Y es que los recursos de carácter reflexivo serán una constante en la filmografía de ambos directores. *Numax presenta...* y *El año del descubrimiento* parecieran documentales eminentemente participativos⁶, dado el peso diegético que poseen los (supuestos) testimonios a cámara. Pero son también –y quizá, en mayor medida– reflexivos y performativos. Reflexivos, porque incorporan el proceso de creación a la creación, poniendo en evidencia su condición de constructo. Y son performativos en varias direcciones: porque hay un yo autoral que se inscribe, tal como exigía Bill Nichols (1994 y 2013) a los documentales participativos; hay representación dentro de la representación, condición impuesta a la performatividad cinematográfica por Stella Bruzzi (2000 y 2006); y hay, asimismo, enunciados con la voluntad –veremos si con la capacidad– de intervenir en la realidad.

Desarticular discursos y reemplazarlos por otros que se creen más diversos, más representativos, más justos, es también acción. Y acción política. Sostenía Michel Foucault (1990 y 2003) que los discursos –también la historia– pueden tener incidencia capital en la realidad. No son ni inocuos ni abstractos ni imperativos. Condicionan los espacios, el tiempo, los gestos, los cuerpos y las vidas. «Enriquecer, complejizar, matizar –en la medida de las posibilidades de cada uno– las historias que nos han contado, las historias que nos hemos creído, me parece un buen modo de fomentar que nuestra ciudadanía sea más democrática, más solidaria –afirmaba López Carrasco–. Y el conocimiento de esos hechos nos podría resultar relevante para tomar decisiones sobre el tiempo presente» (De Pedro, 2013). El relato *oficial* sobre la Transición habría determinado, entonces, cómo es nuestra democracia, cómo somos. A ese discurso hegemónico, Jordà y López Carrasco le contraponen otro: el de la *desposesión*, entendida en los términos que Judit Butler y Athena Athanasrou le asignaron al concepto. Esto es,

5 «Habíamos grabado con dos cámaras y el montador colocó todo el material en dos pantallas para poder verlo de manera sincrónica y fue entonces cuando nos pareció que mi apuesta de grabar con primeros planos y poca profundidad de campo ganaba con este formato, creando así una experiencia más abierta, donde el espectador decide dónde quiere poner el foco». En De Luna, A. (2022, 20 de abril). *El año del descubrimiento* es una experiencia artística inolvidable: una de las películas españolas más importantes de lo que llevamos de siglo. *Espinof*. <https://tinyurl.com/yh8e48z8>

6 Seguimos aquí la canónica taxonomía de los modos documentales descrita por Bill Nichols (2013) en *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.

como conjunto de «procesos e ideologías a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regulan la distribución de la vulnerabilidad» (2017, 16).

Jordà y López Carrasco diseñan dispositivos filmicos que son también políticos, puesto que procuran devolver a los sujetos *desposeídos* al espacio público del que han sido desterrados. Y lo harán reintegrándoles la posibilidad de *decir*. El engranaje reapropiacionista que ponen en funcionamiento se articula a partir de un doble mecanismo: por un lado, tratarán de deconstruir el discurso hegemónico a través de una serie de procedimientos expresivos que lo desfamiliaricen y demuestren su inconsistencia. Por el otro, reproducirán el discurso de esos sujetos disidentes a los que se ha privado de la autoridad o legitimidad para participar de la producción pública de sentido. Con esa *palabra genuina*, acuñada en la periferia de lo social normativo, confeccionarán un contradiscurso a la *palabra fosilizada* que perpetúa la ideología dominante. De ahí la dimensión profundamente lingüística de sus películas y la importancia de la palabra, objeto sustraído a la vez que medio para vehicular la restitución.

2. El discurso oficial

El principal procedimiento desarticulador de ambas películas –y diríamos, también, de las otras dos con que conforman sendos dípticos– es la desfamiliarización de la palabra institucional. Entendemos por *desfamiliarización* el proceso por el cual se procura desautomatizar la lectura de un enunciado con el fin de obstruir su percepción o estimular una nueva. Tratarán de poner en evidencia la impostura del discurso oficial aislándolo, descontextualizándolo, desnaturalizándolo. Haciendo que se pronuncie en momentos y lugares que no le son propios, envuelto en parafernalias que tampoco lo son. Alterando las convenciones asociadas al acto de su enunciación consiguen distorsionar a su vez las expectativas de recepción. Es entonces, cuando nos obligan a fijarnos en *cómo* se dice, que dejamos de prestar atención a *qué*. Y ese es precisamente el propósito de los cineastas: desactivar la palabra institucional alejándola del ecosistema que habilita su pervivencia. Con tal operación se libera el discurso de su inscripción genética, de modo que sigue aparentando ser lo que originalmente era, pero desprovista ya de obediencia a ningún fin y hasta de sentido. Medio puro, medio sin fin. Palabras que no dicen nada.

En *Numax presenta...* los propietarios de la fábrica conspiran con otros poderes para deshacerse de ella y especular así con el terreno donde se emplaza. En la película lo harán a la luz de un escenario teatral y en grotesca compañía de saltimbanquis, espadachines, malabaristas, acróbatas y el sinuoso contoneo de una bailarina. El contraste entre la gravedad de lo que se dice y lo esperpéntico de la puesta en escena persigue el distanciamiento –de ascendencia brechtiana y que Jordà invoca con frecuencia en su filmografía– que posibilite el juicio crítico por parte del público. Pero también genera descrédito hacia sus enunciadores. Deslegitima. Además de la extravagancia de la puesta en escena, llama la atención el modo en que está filmada: mediante un plano general, lejano, fijo y en color; que contrastará con los planos medios, cercanos, cámara en mano, mayoritariamente en blanco/negro con que se recoge la palabra de las y los trabajadores. Que será igual de actuada que la de los propietarios. Y sin embargo, no es la dramatización lo que resta credibilidad a un discurso sobre lo real, sino los recursos expresivos que se utiliza para edificar la representación. El resultado de la estrategia creativa implementada por Jordà es un discurso, el del poder, que resulta perturbador y genera inevitablemente desconfianza. Mientras que el de las y los trabajadores, acentuado por ese hiperbólico contraste, llega a parecer contenido, sobrio, auténtico. Por mucho que esté sostenido por el mismo andamiaje ficcional.

En otra secuencia, un plano cerrado cerca el rostro de un empleado de Numax. Eulogio –a quien reencontraremos en *Vint anys no són res* trabajando como comercial– procede a enumerar la retahíla de procesos judiciales que han tenido que enfrentar desde el inicio del conflicto laboral con los propietarios. El director nos priva deliberadamente de las coordenadas espaciales. Nos figuramos que ese discurso severo, trufado de jerga legal, está enunciando en un entorno igualmente severo. El encuadre se va abriendo y comenzamos a advertir que el personaje está en un lavabo. Sentado en el inodoro. Con los pantalones bajados. El discurso del poder –aunque pronunciado por un obrero que, al fin y al cabo, solo se hace eco de las reglas de juego impuestas por el sistema– se enuncia nuevamente en un entorno y una circunstancia que no le son propias. La subversión del contexto natural de producción de la palabra institucional vuelve a operar de mecanismo desactivador: dejamos de escuchar lo que se dice para reparar, sorprendidos, en la desconcertante imagen que presenciamos. Y el humor servirá para sumar extrañamiento al extrañamiento.

Jordà repite estrategia en el otro film que compone el díptico. En 2004, estrenaba lo que había concebido como segunda parte de *Numax presenta...* y donde iba a explorar, precisamente, si el futuro coincidía con el que había presagiado en la primera. La película acababa con una secuencia festiva en la que al director inquiere a sus personajes acerca de qué van a hacer a partir de entonces. Un cuarto de siglo después los busca para comprobar si pudieron cumplir sus deseos. En el film conocemos que uno de los ex empleados de Numax, Juan Manzanares, había atracado en 1985 una sucursal del Banc de Sabadell en la localidad de Valls, Tarragona. El asalto concluirá con una toma de rehenes. Manzanares exige para liberarlos la presencia del entonces ministro de Interior, José Barrionuevo. Pero en su lugar, se desplazará hasta la sucursal el gobernador de Tarragona, Vicente Valero, que

se presta a ser entrevistado dos décadas después para dar su versión de los hechos. Jordà le diseñará para ello una puesta en escena que es artefacto explosivo. Lo sube a un balcón y lo graba mediante un plano picado para que entre en cuadro el anfiteatro romano de Tarragona: el héroe ya tiene escenario para su épica gesta. Valero explica que Manzanares lanzaba «soflamas y arengas de contenido supuestamente ideológico», que él tuvo a bien contestar recordándole «que estábamos emprendiendo la gran aventura y hermosa aventura de consolidar el Estado del bienestar en España, modernizando las estructuras y, a fin de cuentas, consiguiendo que la gente viviese mejor. Pero él no hacía ningún caso» (Jordà, 2004, tc. 01:18:36-01:19:06). Jordà tampoco le hará mucho caso, y cuando las sirenas de las ambulancias que circulan por la calle dificultan la escucha del parlamento del ex gobernador, en vez de parar la grabación y hacérselo repetir para que se le entienda bien, las deja. Porque al director no le interesa lo que la autoridad tiene que decir, sino lo contrario: arrebatarle la autoridad para hacerlo. La caricaturesca puesta en escena, que atenta contra la credibilidad de quien enuncia, o el boicot a la inteligibilidad del enunciado, que nos traslada el mensaje de que sus palabras son irrelevantes, para qué oír las, son estrategias creativas para lograr ese propósito. La producción de significado se hace, pues, formal y no argumentalmente.

En *Vint anys no són res* el director emplea otra eficaz estrategia para desactivar el discurso institucional: el contraste entre la vacuidad de la palabra oficial y la franqueza de la genuina, que simplemente yuxtapone para mostrar la inconsistencia de la primera. Es lo que ocurre cuando oímos la pomposa declaración que hace ante la prensa José Barrionuevo a la salida de su visita hospitalaria al gobernador, que había sido disparado por Manzanares: «Una de las razones que le incentivó a él en mayor medida para actuar en la forma en que actuó fue precisamente esa, el pensar en la insistencia de este hombre en que compareciera el ministro, en que estuviera yo en persona, pudo a él de alguna forma motivarle adicionalmente al hecho dramático en sí» (Jordà, 2004, tc. 01:25:05-01:25:25). El director pone evidencia la vacuidad del discurso del poder tolerando su enunciación, pero descontextualizándolo. Es un discurso que se sostiene –este tipo de declaraciones de político profesional las oímos constantemente en los medios de comunicación– siempre y cuando se pronuncie contextos que están diseñados para conferirle sentido. Si es aislado o trasplantado a otro hábitat, lo pierde: se descompone. Palabras que no dicen nada; y que van a decir todavía menos cuando escuchemos inmediatamente después a Pepi, la pareja de Juan Manzanares, hablando con sencillez, espontáneamente, sin impostura. Su escucha nos obliga a resignificar las declaraciones de Barrionuevo, que ahora suenan aún más ridículas y afectadas.

López Carrasco se vale de recursos similares para rebajar la gravedad convencionalmente asociada al discurso oficial. Ese que consignaba que con la muerte del dictador se había entrado por la puerta grande en la modernidad, dejando definitivamente atrás las estrecheces, la violencia, las mezquindades del franquismo. Éramos, por fin y todos, todas, bienaventurada clase media que podía permitirse el lujo de la despreocupación. Hasta del placer. Advierte, no obstante, el director:

Los que se convirtieron en clase media de la noche a la mañana fueron los relatos que aparecían en la televisión y el cine acerca de qué era la sociedad española en ese momento. Ese deseo de hacer pensar a la población que de proletaria va a pasar a ser propietaria es un deseo que está muy en la agenda modernizadora del PSOE o de los artífices de la Transición, pero que también está en el desarrollismo franquista. (Romero, 2020)

El cineasta ponía en escena el estallido de ese estado de ánimo en su primera película en solitario: en *El futuro*, una serie de jóvenes se reúnen en un piso para celebrar una fiesta. Por la banda de sonido, que informa de la victoria socialista en las elecciones generales del 82, inferimos que trasunto simbólico de *la de la democracia*. Nos recuerda Felipe González que «ningún ciudadano debe sentirse ajeno a la hermosa labor de modernización, de progreso y de solidaridad que hemos de realizar entre todos. La colaboración de cada español dentro de su ámbito es imprescindible para lograr el objetivo de sacar a España adelante» (López Carrasco, 2013, tc. 00:02:24-00:02:44). La banda de imagen, durante el anuncio, permanece en negro. Solo después vemos aparecer a las personas congregadas para recrear uno de los tantos episodios hedonistas que tuvieron lugar durante los años 80 y que acabaron cristalizando en emblema de la Movida madrileña⁷. Aún no sospechan que igual no hay tanto que celebrar. Que esa asunción de lo que van a ser, ya casi son, era más aspiracional que factual. Más mito que hecho consumado. La declaración institucional sirve como disparador de una fiesta; es decir, lo público insertándose de manera extemporánea en el ámbito de lo banal y privado. Subrayada, además, por la pantalla en negro que el director utiliza como contrapunto discursivo: a veces acompaña, contiene las palabras que juzga auténticas. Lo hace en algunas secuencias de *El año del descubrimiento* en que los protagonistas relatan vivencias relacionadas con la pérdida: de seres queridos, de oportunidades, de derechos. Otras, como en este caso, como defecación. El

7 Según López Carrasco, de manera un tanto injusta: «he intentado por todos los medios no hacer una película moralista, porque es muy fácil (y muy habitual desde cierta izquierda) cargar contra los primeros ochenta, contra el hedonismo, la frivolidad o individualismo que destilan fenómenos como la Movida madrileña, etc. Eso es injusto, eso es una reducción simple, a la altura de los relatos míticos, idealizados y triunfalistas a favor de la Movida. Yo he intentado acercarme y transmitir un momento de alegría, de gozo, de disfrute (aunque en la película haya siempre un punto de fuga, una sombra acechando al fondo)». Recogido por De Pedro, G. (octubre de 2013). El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, *El futuro*. *blogs&docs*. <http://www.blogsanddocs.com/?p=5736&page=2>

director abandona el relato oficial –Felipe González y su visión triunfalista del futuro– a su suerte.

En un pasaje de *El año del descubrimiento* veremos también una serie de mapas sucederse para ilustrar visualmente la relación de España con Europa, la de Murcia con las principales ciudades españolas y, por último, algunas localidades de la región levantina y la ubicación de sus fábricas en conflicto. Información, por otro lado, que es esencial para seguir el hilo argumentativo de la película. Ese recurso gráfico, que tiene vocación de síntesis geopolítica, la pierde –o por lo menos, se menoscaba– cuando es montado en paralelo con una escena tan mundana como la de una mujer friendo patatas mientras suena la popular emisora radiofónica Cadena Dial. Lo público y lo privado, nueva e íntimamente, se entrelazan.

En otro fragmento López Carrasco vuelve a usar el mismo tipo de contraste. En este caso, además de yuxtaponer imágenes –a la izquierda contemplamos a la mujer que pelaba patatas comiendo junto a su familia mientras, en la derecha, vemos la cabecera de entrada y el sumario de un telediario de 1992–, el director hará dialogar la banda de vídeo con la de sonido. Las dos pantallas acabarán centrándose en la familia. «¿Es que te pesa mucho la cabeza, que te la tienes que sujetar o qué?», dirá la abuela. «¿Quieres una mollita de carne? Ponle esta mollita de carne a Salva, que esto le tiene que gustar». Salva le cuenta que ha sacado un 9,5 en un examen; y la otra nieta, que en su colegio están organizando un viaje a Inglaterra pero que ella no quiere ir. Prosiguen con la conversación casual mientras el audio del telediario va subiendo de volumen e infiltrándose en la estampa costumbrista: «... reducir los arsenales estratégicos, además de colaborar para seguir consolidando unas relaciones fundadas en la amistad y en la cooperación. Mientras tanto, los principales opositores rusos han criticado hoy a Yeltsin en el foro económico mundial...» (López Carrasco, 2020, tc. 01:05:40-01:09:51).

Ya veníamos de oír ese tono aséptico, frío, distante, tan propio de los medios de comunicación y que es el mismo con que Jordà había expuesto a Vicente Valero y José Barrionuevo en *Vint anys no són res* o a los propietarios de la fábrica en los segmentos teatrales de *Numax presenta...*; y que resuena igualmente en ese parlamento de Felipe González con que el propio López Carrasco disparaba *El futuro*. Volviendo a emplear la trivialidad como contrapeso a la pretendida trascendencia de algunos discursos, justo antes del fresco familiar que acabamos de describir el director insertaba el siguiente *spot* promocional: «Algo grande está ocurriendo hoy en Europa. El mayor proyecto europeo en recuperación de playas. El mayor proyecto europeo en instalaciones deportivas. El mayor proyecto europeo en urbanismo y servicios. El mayor proyecto europeo en vías de comunicación. El mayor proyecto europeo en calidad de vida. Sí: en este país se está haciendo realidad el mayor proyecto europeo económico y social del momento en beneficio de todos. Barcelona 92. El mayor proyecto europeo, hoy, es para ti» (López Carrasco, 2020, 01:03:48-01:04:57). Lo irónico es que mientras se pronuncia la frase «en beneficio de todos», lo que desfila por la pantalla es la nómina de empresas que efectivamente se beneficiarán del acontecimiento.

3. La palabra genuina

Si se desprovee al mensaje del entorno que le otorga sentido cabal, lo pierde parcialmente o deja de tenerlo. Porque el entramado en el que se enuncia está diseñado para su sostén: es el que hace que parezca aceptable e incluso sensato. Sin él, la palabra se vacía. No dice y hasta muestra que no dice. Emancipada de su fin, carece de utilidad concreta. A esa palabra que Jordà y López Carrasco han vuelto inoperante, le oponen en sus películas otra: la de sus protagonistas. Esa sí palabra viva, dotada de significación y que dice, de hecho, más que lo que denota. Recuerda Tzvetan Todorov respecto a la múltiple información que encapsula la expresión lingüística:

No es esta [la lengua] un sistema abstracto de formas narrativas, sino una concreta opinión heterológica sobre el mundo. Cada palabra sabe a una profesión, un género, una corriente, un partido, una obra particular, el hombre particular, la generación, la edad, el día y la hora. Cada palabra sabe al contexto y los contextos en los cuales vivió su vida social intensa: en todas las palabras y las formas moran unas intenciones. En la palabra, los armónicos contextuales (del género, de la corriente, del individuo) son inevitables. (1981, 89)

Numax presenta... y *El año del descubrimiento* pivotan sobre sendos coros de voces a través de los cuales se teje verbalmente el tiempo. Las palabras pronunciadas en la semana y pico que duraron ambos rodajes transportan el espesor de cuarenta años y sus sucesos principales. La Historia, en mayúsculas, emergiendo de apenas un instante. Y del mismo modo, esas voces se despliegan espacialmente para abarcar la amplitud de un país –y al final del sistema económico que lo excede por mucho– desde el interior de cuatro paredes. Jordà y López Carrasco sostienen sus andamiajes fílmicos en la palabra, que aquí no es solo materia artística sino, también y sobre todo, herramienta política.

La palabra se sustrae al poder y se devuelve la facultad de su enunciación al dominio de lo común. Buena parte del metraje de *El futuro* era, por ejemplo, inaudible: palabra dicha pero no escuchada. Se corresponde a las conversaciones aparentemente ligeras que mantienen las y los asistentes a la fiesta mientras se cierne sobre ellos un futuro que no será como les habían contado. Porque el relato del poder es ensordecedor: opaca cualquier otro sonido. Desarticulado, los personajes –las personas– recuperan la capacidad de representarse gracias a la restitución llevada a cabo por los cineastas. Athena Athanasrou extendió, junto a Judith Butler, la noción de performatividad al ámbito de lo político, asociándolo al concepto de desposesión. Defendían las autoras que la performatividad política tiene lugar «cuando los no contados prueban tener una capacidad reflexiva y se cuentan,

o se tienen en cuenta, a sí mismos, no solo a través de una práctica numeral, sino “apareciendo” en algún sentido, ejerciendo de esa manera un “derecho” (extralegal, seguro) de existencia» (Butler y Athanasrou 2017, 127). Podríamos considerar, entonces, los ejercicios de Jordà y López Carrasco como dispositivos de toma de la palabra, puesto que se conciben como espacios donde quienes han quedado excluidos de la confección del discurso oficial puedan *decir*. Puedan *contarse*.

La palabra representada por Jordà y López Carrasco es fundamentalmente dialógica, con las implicaciones políticas que el diálogo, en tanto que fenómeno de intercambio con la alteridad, posee (si bien es cierto que existen también diálogos unidireccionales y sordos, que son más bien monológicos pese a su apariencia conversacional). Los sujetos sociales que aparecen en sus películas se interrelacionan entre ellos y con el sujeto-autor, se dan la réplica, acuerdan y disienten. En el verdadero intercambio dialéctico se da voluntad de entendimiento, las opiniones se suceden, son cambiantes y hay, por tanto, lugar para alcanzar síntesis incluyentes. También veremos a personajes matizarse o contradecirse, incluso quitarse la palabra. Pero sin dinamitar jamás la posibilidad de entendimiento.

En *Numax presenta...* el enfrentamiento dialéctico acaba adquiriendo declinación generacional: mientras las y los trabajadores más jóvenes adoptan posicionamientos más combativos, los de más edad mantienen discursos tan compatibles con el *statu quo* que acaban reproduciendo sus clichés. En *El año del descubrimiento*, sin embargo, las tornas se invierten: son las personas mayores quienes se muestran más contestatarias. Las jóvenes, en cambio, parecen haber aprendido (a la fuerza) a tolerar mejor la resignación. Ambos directores harán acto de presencia en sus films. Jordà se inscribe visualmente en el texto, apareciendo en la secuencia final de la fiesta. López Carrasco, por su parte, mediante la voz en *in*. Luis ya se había insertado en el fuera de campo de algunas obras realizadas desde el colectivo Los Hijos, como *El sol en El sol del membrillo* (2008) o *Los materiales* (2009). El rastro de Joaquim Jordà puede seguirse en casi toda su filmografía. Pese a la que presencia de López Carrasco en *El año del descubrimiento* sea menos evidente que la de Jordà, su impronta es, sin embargo, mayor: lo oiremos repreguntando con frecuencia, orientando el relato que emana de boca de sus personajes pero que él organiza.

Esta intervención directa de los cineastas en la realidad profílmica a fin de crear situaciones que detonen acciones y reacciones de los sujetos sociales se conoce como puesta en situación o *mise en place*. Jordi Balló la define como «una manera de organizar una secuencia en la cual los personajes improvisan un diálogo, o dejan que una situación se desarrolle a partir de unos indicios apuntados por el director. No es una ficción, porque los personajes son ellos mismos y organizan su acción y su diálogo, pero existe una cierta previsión, una disciplina del encuadre y de la planificación que puede contener elementos típicos del cine de ficción, como el campo/contracampo» (2010, 108). Mecanismo habitual de la producción documental, la puesta en situación sería entonces una variante de la puesta en escena o *mise en scene*, en el sentido de que también comporta decisiones previas al rodaje por parte del o la cineasta. Pero con la diferencia de que lo que ocurre delante de cámara será también producto de la improvisación de los personajes y no únicamente de lo convenido —ya en el guion, ya en los ensayos, ya en las negociaciones previas— con anterioridad a la filmación. Constituye, pues, un punto de fuga al control autoral; a la vez que oportunidad para que brote la *verdad*, la palabra *genuinamente genuina*. Lo que nos planteamos en esta investigación es si, en los casos que nos ocupan, ¿no sería más apropiado, puesto que lo determinante no es lo que ocurra sino lo que se diga, esto es, la entidad discursiva que se genere, hablar de una suerte de puesta en palabras o *mise en parole*?

Esa puesta en palabras sería entonces un ejercicio performativo en la acepción lingüística que acuñó John Langshaw Austin (1990) para describir la naturaleza realizativa de algunos enunciados que implican acción por el solo hecho de ser dichos. Es decir, lenguaje que instaura en el mundo profílmico entidades antes inexistentes. En este caso, de naturaleza discursiva (y que, como hemos visto, tiene consecuencias ontológicas). Estamos, pues, ante un cine con vocación no únicamente artística, sino transformadora. Un cine de ideas, más enunciativo que mostrativo. Y aun así, aunque esté ensamblado por referencias a los hechos y no por los hechos mismos, eminentemente performativo. Porque la palabra que convocan Jordà y López Carrasco tiene efectos sobre la realidad: la representa, pero también la modifica.

Sus directores ceden la voz y componen, a través de esas palabras, de esos gestos y de esas miradas que no son suyas una especie de visión contrapanóptica, donde la realidad no se puede abarcar desde un único punto de vista sino al contrario: son necesarios múltiples perspectivas para contemplar un solo fenómeno. De ahí el protagonismo coral. Los textos resultantes serán, en consecuencia, heteroglósicos, pues se constituyen a partir de una multiplicidad de estilos, de discursos, de hablas y hasta de lenguas⁸. Y hay, pese a la heterogeneidad de materiales y registros, una subjetividad —más reflexiva que emotiva— reconocible detrás de esas palabras⁹, aunque no estén pronunciadas por ellos. Al fin y al cabo, «the world in language is half someone else's» (Bajtín 1981, 293). Si el ser humano es dialógico, como creía Bajtín, los textos que produzca estarán impregnados de alteridad.

8 Sobre el uso del multilingüismo —presente en *Numax presenta...* y referido en *El año del descubrimiento*— como forma de subrayar el compromiso del documental con la realidad, véase Balló, J. y Jiménez-Morales, M. (2022). Real and the Spoken: How the Use of Languages in Catalan Documentary Films Contributed to the Construction of a Sense of Reality. *Journal of Catalan Studies*, 1 (23), 170-186.

9 No es hasta el tercio del metraje, gracias a una referencia explícita al rey Felipe VI, que no adquirimos la certeza de que la película está rodada en un tiempo más cercano al presente que a los años 90 en los que simula estar filmada.

4. El futuro era esto

Una cámara ofrece planos fijos de la planta de una fábrica, con la maquinaria parada, sin operarios. Parece vacía. El último plano, en movimiento, se desplaza por la planta y sale al patio exterior: sus trabajadores y trabajadoras –que lo siguen siendo pero que ya han decidido que por poco– departen sobre la situación actual: Numax no es la única fábrica en lucha. Por la conflictividad que describen, suponemos que el sector industrial ya ha empezado a desmoronarse. Si Jordà apuntaba en 1980 los síntomas de algo que estaba por pasar, López Carrasco hace recuento de las secuelas. Así, desde proyecciones temporales distintas, andan y desandan el mismo camino. *Numax presenta...* se conjuga desde un presente casi continuo, que revisa el pretérito más inmediato pero para mirar (radicalmente) al futuro. Allí aguardan, hastiados, los personajes de *El año del descubrimiento*. López Carrasco hace el ejercicio inverso: busca en el pasado menos conocido –la reconversión, sus efectos en la Región de Murcia– las claves que le permitan decodificar el presente. Uno que se percibe tan pesado y tan denso que pareciera lastrar el futuro.

Ambos convocan a sus personajes en espacios preñados de tiempo. El de *Numax presenta...* está engarzado en un presente que intuye el futuro, mientras que el de *El año del descubrimiento* remite equívocamente a un pasado que no es tal. Están impregnados, también, de historia: la del movimiento obrero. La fábrica y el bar aparecen como reversos de la misma realidad (el espacio-de-trabajo y el espacio-de-ocio) para un colectivo al que se había hecho creer que su horizonte vital no superaría los límites de un polígono. Con el advenimiento de la democracia, les convencieron de que el ascensor social le permitiría ir más lejos. Y las sucesivas crisis, sus sucesivas políticas de ajuste, lo han relegado a un lugar quizá todavía más precario que del que partían. Fuera de la fábrica, pero no del todo:

Salida hay, porque detrás de los muros de la fábrica hay vida. Pero nosotros no lo sabíamos. Y yo me pasé mucho tiempo, pero mucho mucho tiempo, años [...] siempre me paraba de una forma inconsciente en la puerta de la fábrica. ¡Pero yo no sabía por qué me paraba! Y es porque yo creo que algo se me había quedado ahí. [...] Algo tenía ahí dentro, aún no sé lo que es. Y ahora mismo hay escombros, hay ruinas, hay piedra sobre piedra. Pero hay algo nuestro. No sé si serán fantasmas. Pero algo hay nuestro. (López Carrasco, 2020, 02:56:06-02:02:57:04)

Señala Marina Garcés que la desindustrialización –en realidad, la transformación de la noción misma de trabajo– ha supuesto la erradicación de ciertos escenarios propicios para la construcción de lo colectivo:

Este espíritu colectivo, en el que la singularidad de cada uno se compone con la de los demás, había encontrado en la fábrica sus coordenadas. «La fábrica es tener cuatro paredes. Darse un espacio y un tiempo». Veinticinco años después la fábrica ha desaparecido y las vidas de los trabajadores de Numax, irreversiblemente marcadas, se deslizan por el espacio reticular del nuevo capitalismo. Su dispersión biográfica es una metáfora del aislamiento en el que se juega cada uno la vida en la sociedad-red. La desaparición de la fábrica, como espacio de lucha política, y la posterior personalización de nuestros recorridos laborales y vitales a través de la precariedad han borrado de nuestra geografía política los espacios donde hacer experiencia de lo común. (2006, 3)

Es cierto que ambas películas expiden certificado de la desmovilización obrera y del desmembramiento de lo colectivo. Pero también que liberar al individuo de sujeciones pasa por abolir la obediencia a la clase de tiempos, espacios, movimientos y gestos que instituciones disciplinarias como la fábrica imponen. *Vint anys no són res* acaba con los protagonistas cantando *La Internacional* puño en alto; más como gesto emotivo, adscrito a una tradición cultural, que ideológico. Ese puño ya no cifra esperanzas reales en una revolución pendiente, sino nostalgia. Y adherencia a unos valores, eso sí, que no han cambiado. Aunque ahora se traduzcan en actos menos ambiciosos, menos heroicos, menos impostados. Como rezaba la fase promocional de la película, «quizá no han hecho todo lo que querían, pero no han hecho nada que no quisieran». Pese a tanta desolación, pese a tanta pérdida, Jordà y López Carrasco salvan la capacidad de agencia de sus personajes. La posibilidad de imaginarse y proyectarse en el futuro. De soñar, de desear. *Numax presenta...* dejaba a sus protagonistas en una celebración donde formulaban anhelos sencillos, que pasaban fundamentalmente por vivir sin necesidad de volver a dejarse explotar. *Vint anys no són res* los recupera para comprobar que, efectivamente, lo lograron¹⁰; que fueron capaces de resistir a la asimilación normalizadora. Los sueños de los personajes de *El año del descubrimiento* son todavía más humildes. Conservar la capacidad de defenderse, tener sustento, sobrevivir. El director, sin embargo, les da un lugar primordial en la película: son los únicos discursos que ocupan el centro, que no están situados en uno de los extremos de ese dispositivo de pantalla dividida que se ha convertido en seña de identidad del film. La centralidad, pues, se reserva para la palabra subconsciente, que es palabra verdaderamente genuina. La antítesis, en fin, de la impostura institucional.

5. Conclusiones

Tras casi cuarenta años de dictadura franquista, se alumbraban por fin promesas de libertad, igualdad y

10 «No me interesaba contar la historia de un fracaso. Me interesaba explicar que dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que no podían caer en determinadas bajezas, no podían ser engañados, que eran responsables de mantener una historia que habían vivido. Una historia ejemplar». Declaraciones de Joaquim Jordà reproducidas por Garcés, M. (2006). Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà. *Zehar. Revista de Arteleku-Ko Aldizkaria*, 58, p. 1.

prosperidad. Pero para acceder a la tan ansiada modernidad habría que pagar peaje. Joaquim Jordà anticipaba el precio en *Numax presenta...* (1980). Luis López Carrasco lo ratificaba en *El año del descubrimiento* (2020). En el ínterin, el capitalismo ha mudado de formas –ya financiero, ya tecnológico– y sus peones, de color: de las batas azules a los cuellos blancos. De la fábrica a la oficina. De la maquinaria a la computación. De la crisis económica de 1973 a la de 2008, el capitalismo ha logrado sobrevivir a costa de políticas de ajuste que lo perpetúen. Jordà y López Carrasco entregan la palabra a quienes desafiaron esa continuidad. A quienes pensaron que se podía oponer resistencia al poder con prácticas –y discursos– contrahegemónicas. Y a través de esas voces componen sendos ensayos fílmicos que retrotraen a una Transición que antes defraudó que satisfizo a quienes le encomendaron toda su fe en el progreso y en la justicia. De *Numax presenta...* a *El año del descubrimiento* se extiende, pues, el fracaso de una ilusión. ¿O la ilusión de un fracaso?

Ambos films son aparatos cinematográficos que albergan debates extracinematográficos. Textos a la par que gestos políticos. Se traman con enunciados que refieren actos de resistencia; pero la enunciación de tales enunciados constituye, a su vez, un acto de resistencia. Y la crítica se ejerce no estrictamente desde lo argumental – que también– sino a través de los dispositivos formales que pergeñan para vehicularla. Pretenden erigirse como contradiscurso del oficial, desactivándolo y devolviendo la capacidad de decir al dominio común. Esa voluntad de intervenir en la realidad social, de transformarla además de representarla, además de compartida, los entronca indudablemente con la tradición documental¹¹ de esa Transición que revisan en sus películas, a la que Joaquim Jordà perteneció y a cuya filiación se adhiere voluntariamente Luis López Carrasco (que, de hecho, cita frecuentemente al primero como uno de sus referentes). Se trata, en fin, de cine de lo real fiel a la urgencia por indagar en el presente; tendencia marginal del documentalismo español desde que, con el cambio de siglo, empezara a mostrarse más preocupado por tiempos y latitudes lejanas.

6. Agradecimientos

Este texto presenta resultados parciales de la tesis doctoral *Más allá del espejo. Dispositivos de disidencia en la obra de Joaquim Jordà: documentales que no son (solo) documentales*, financiada con una Ayuda a la Realización de Tesis Doctorales de los Premios Fundación SGAE de Investigación 2019.

11 El propio Luis López Carrasco, junto a Luis E. Parés, hacía inventario del período: «La producción de no ficción durante la Transición experimentó una efervescencia creativa histórica. Fue el género que más lejos llevó la reflexión sobre los procesos políticos y sociales que estaba viviendo el país y se constituyó en un laboratorio de innovación y experimentación con los límites del lenguaje cinematográfico. Las obras de no ficción realizadas en los años setenta y los primeros ochenta son documentos valiosísimos de una época convulsa (ya hemos citado *Después de...*, pensemos en *Informe general*, *El proceso de Burgos*, *Numax presenta*, el trabajo de contrainformación del Colectivo de Cine de Madrid y el de Helena Lumbreras con el Colectivo de Cine de Clase), exploraciones punzantes en la memoria de la Guerra Civil como origen traumático del retraso social de España (*El desencanto*, *Caudillo*, *Queridísimos verdugos*, *La vieja memoria*, ¿Por qué perdimos la guerra?, *El asesino de Pedralbes*), memoria de individualidades disidentes (*Ocaña retrato intermitente*, *Mientras el cuerpo aguante*) y retrato desprejuiciado de colectivos sociales periféricos (*Los jóvenes de barrio*, Animación en la sala de espera, *La ciudad es nuestra*, *Vestida de azul*). López Carrasco, L. y Parés, Luis E. (septiembre de 2017). Confort y conflicto (I y II). De cómo el cine español se desconectó de la realidad en los años ochenta, *CTXT. Revista Contexto*. (Consultado el 29 de septiembre de 2022). <https://tinyurl.com/yc88a5cb> y <https://tinyurl.com/34tmjd9b>. Sobre el documental de Transición, véase también Cerdán, J. (2008). El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección”. *Pausa*, 6, pp. 4-16.

Referencias

- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Paidós.
- Bajtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. University of Texas.
- Balló, J. (2010). Cronología de una transmisión. El Máster de Documental de la UPF. En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* (pp. 105-121). Cátedra.
- Balló, J. (2011). Los círculos del documental de creación. *Academia. La Revista del cine español*, 178, 34-35. <http://hdl.handle.net/10230/33318>
- Balló, J., & Jiménez-Morales, M. (2022). The Real and the Spoken: How the Use of Languages in Catalan Documentary Films Contributed to the Construction of a Sense of Reality. *Journal of Catalan Studies*, 1(23), 170-186-170-186. <https://tinyurl.com/ycxu6jep>
- Bruzzi, S. (2000). *Contemporary Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction* (2.ª ed.). Routledge.
- Butler, J., & Athanasrou, A. (2017). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Cerdán Los Arcos, J. (2005). Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años. En C. Torreiro y J. Cerdán Los Arcos (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 349-390). Cátedra.
- Cerdán Los Arcos, J. (2008). El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección. *Pausa*, 6, 4-16.
- de Luna, Á. (2022). «El año del descubrimiento» es una experiencia artística inolvidable: una de las películas españolas más importantes de lo que llevamos de siglo. Espinof. <https://tinyurl.com/yh8e48z8>
- de Pedro, G. (2013). *El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, El futuro*. blogs&docs. <http://www.blogsanddocs.com/?p=5736>
- «El año del descubrimiento», memoria obrera para la España precaria. (2020, noviembre 11). Romero, José M. <https://bit.ly/2Z4uEAF>
- Estrada, I. (2017). «Democracy» in Spain: Cinema and New Forms of Social Life in the Twenty-first Century. *Modern Language Notes*, 132(2), 386-406. <https://doi.org/10.1353/mln.2017.0023>
- Foucault, M. (1990). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Garcés, M. (2006). Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà. *Zehar: Revista de Arteleku-Ko Aldizkaria*, 58, 10-13.
- Jordà, J. (1980). *Numax presenta...* Agrupación de Trabajadores de Numax.
- Jordà, J. (1992). *Numax presenta...* y otras cosas. *Nosferatu. Revista de cine*, 9, 56-59.
- Jordà, J. (2004). *Vint anys no són res*. Ovideo.
- López Carrasco, L. (2013). *El futuro*. Ion de Sosa, Encanta Films, Elamedia.
- López Carrasco, L. (2020). *El año descubrimiento*. Begin Again.
- López Carrasco, L., & Parés, L. E. (2017a, septiembre 15). Confort y conflicto (I). De cómo el cine español se desconectó de la realidad en los años ochenta. *CTXT. Revista Contexto*. <https://tinyurl.com/yc88a5cb>
- López Carrasco, L., & Parés, L. E. (2017b, septiembre 22). Confort y conflicto (y II). De cómo el cine español se desconectó de la realidad en los años ochenta. *CTXT. Revista Contexto*. <https://tinyurl.com/34tmjd9b>.
- Monterrubio, L. (2019). Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 16(3), 335-361. https://doi.org/10.1386/slac_00003_1
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Riambau, E. (2010). Cuando los monos aún no eran como Becky. (El documental catalán antes de 1999). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* (pp. 11-31). Cátedra.
- Rubio López, C. (2021). El viaje al éxito del cine documental (o por qué los monos pudieron ser como Becky). En *Los nuevos lenguajes audiovisuales* (pp. 447-457). Tirant Lo Blanch.
- Suárez, J. A., & Belmonte, J. F. (2019, julio). Geología, historia y paisaje en *Los materiales* (Colectivo Los Hijos, 2009). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 83-109.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Seuil.
- Zunzunegui, S. (2001). Corregir y dirigir. «Monos como Becky». En J. M. Catalá, C. Jostetxo y C. Torreiro (Eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 313-318). Ocho y medio.
- Zunzunegui, S. (2007). Joaquín Jordà Catalá. En J. Cerdán Los Arcos y C. Torreiro (Eds.), *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 173-206). Cátedra.