laFuga

Luis López Carrasco: director de El futuro (2013, España)

Yo quería hacer con la película una especie de cápsula de tiempo anacrónica

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Archivos | Cine experimental | Cine político | Cine Underground | Cultura visual- visualidad | Historia | Memoria | Música | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | España**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

El futuro (Luis López Carrasco, 2013) es una película de corte abrupto: formalista y a su vez política, puede pensarse como un ejercicio des-compositivo y a la vez histórico sobre formas de representación de la transición española y a la vez como una ficción *interrumpida* sobre la movida contracultural de los ochenta. ¿Documento? ¿Experimentación formal? ¿Post-vanguardismo? Todas esas categorías podrían estar pero a la vez ninguna de ellas le hace justicia al interesante trabajo de Luis López Carrasco, quien, entre otras cosas, es un escritor de ciencia ficción y forma parte del colectivo de cine experimental Los Hijos. Esta es su primera obra personal, que en sus palabras, presenta de esta forma:

Yo llevaba mucho tiempo dándole vueltas a una idea. De repente empecé a investigar sobre la transición española y la idea de una fiesta en la que no se escucha a nadie y la idea de hacer un trabajo sobre los '80 en España se conectaron.

Iván Pinto: *El futuro* **es como un viaje de muchas capas, de espacio y tiempo, y de temporalidades. ¿Qué relación tiene la película, desde su propuesta, composición, archivo y por otro, del momento político contemporáneo de España? ¿Cómo se retroalimentan ambas cosas?**

Luis López Carrasco: A mí me interesa mucho el cine doméstico, el cine amateur, que es el cine en el que hay una enorme verdad y una enorme elocuencia en el material que cualquier ciudadano o ciudadana pueda generar. Creo que, de hecho, y lo dice Kracauer una de las potencialidades que tiene el cine es, precisamente, ser un registro de la vida cotidiana... Y hablar de la vida cotidiana como matriz de otras formas de realidad. En ese sentido, creo que ese tipo de registro amateur se puede oponer como una historia alternativa, o una historia paralela, o una historia con minúsculas, que enriquezca los grandes discursos de la historia que predeterminan un relato oficial acerca de una sociedad y acerca de lo que le ha ocurrido, a lo mejor, a un pueblo en concreto. Entonces me interesa mucho el *found footage*, aunque considero que Peter Forgács o Matthias Müller han llegado a un nivel de perfección al que yo por ahora, no me puedo sumar. Por eso inventé esta idea de *fake found footage* o de *lost and found footage*. España tiene un déficit de memoria muy fuerte a lo largo del siglo XX. Y creo que, precisamente es difícil encontrar el archivo, es importante que seamos capaces de generar un archivo hecho desde el pasado - esto puede ser muy pretensioso - desde mi punto de vista pero, de acuerdo, necesario sobre todo ahora que hay una verdadera crisis casi sistémica, en el cual de repente toda la identidad colectiva que tenía la sociedad española, se ha quebrantado. Entonces, esta pulsión mía de emplear el cine para hablar de la historia en pequeño, se conecta muy bien con la crisis que hay en España en este momento, que es un colapso completamente institucional, que afecta a los sindicatos, a los partidos, al parlamento, a la monarquía, a los jueces, sabes...

I.P.: En el trabajo está presente la cuestión de la interrupción narrativa, una tensión entre lo que se ve y una crítica a la narración...

L.L.C.: Sí. Hay un autor, Steven Marsh que ha hablado de una "estética de la discontinuidad" que tiene *El futuro* con, por ejemplo, los materiales del Colectivo Los Hijos. Ese tipo de conexión, de elementos históricos y elementos narrativos, aparentemente irreconciliables. Yo sí que puedo decir es que en ambos trabajos, hay una cierta idea de hablar de elementos absolutamente subterráneos y desconocidos de la historia de España, solo que formalizados en cada caso, desde una propuesta formal radicalmente diferente. Es decir, yo cuando hago cine hago el cine que quiero ver. Y cuando hago cine, intento hacer algo que no haya visto antes.

I.P.: ¿Por qué te interesa, culturalmente, este señalamiento a la cuestión de La Movida de esos años? ¿Cuál es el interés cultural?

L.L.C.: Bueno, es largo de explicar. Digamos que cuando llega la crisis a España, los dos principales partidos políticos se echan la culpa el uno al otro, el PP y el PSOE, y que la crisis es la culpa del otro. Que si el 2004 con Zapatero, que si el '96 con Aznar y las leyes que provocan la burbuja inmobiliaria... Desde luego, para mí, en el '93 ya empieza a haber un ataque bastante neoliberal y fuerte hacia el tema laboral... Pero desde luego, me parecía interesante que nadie nunca hablaba de los '80 en España. Era como si en los '80 hubiera una especie de halo maravilloso en el que todo el país se modernizó, hubo un enorme progreso social y me parece que esa homogeneidad del relato de los '80, había llegado la hora de desestructurarlo. Evidentemente, está muy conectado con una corriente crítica que ha aparecido ahora hacia la transición de la dictadura a la democracia que, en buena medida, en la manera en que se hace la transición, es la que hace que las instituciones democráticas sean de muy baja calidad. Yo creo que la transición fue un éxito, porque trajo la democracia, porque pudimos habernos comido una revuelta militar salvaje, con muchos muertos, y eso no ocurrió. Con lo cual, la transición es un éxito. Pero durante treinta años, se ha estado diciendo que la transición era una cosa única, excepcional... pero no, fue una chapuza. Entonces hay un montón de autores intelectuales que están, de alguna manera, intentando profundizar en el relato de esos hechos y bueno, mi película de algún modo, se suma a esa corriente crítica.

Y bueno, evidentemente, una de las críticas que se hace es que la cultura que emana de la transición, es una cultura subvencionada, una cultura institucional... La Movida Madrileña es una especie de... digamos, que el gobierno socialista promueve mucho un tipo de cultura pop efervescente pero superficial, inofensiva... Es decir, la cultura España -estoy generalizando mucho- la gente que se dedica a la escritura, al teatro, recibe tal cantidad de premios y de subvenciones, se constituye una cultura que no deja de convertirse en una red clientelar. Es decir, los creadores y los intelectuales en España se convierten en cortesanos, porque dependen del estado para vivir. Y, evidentemente, La Movida es como la constatación absoluta de la cultura entendida como mercado y como simulacro.

I.P.: Y al respecto... En *El futuro* **¿estás recordando de algún modo... el origen político de La Movida y ver cómo se cristalizó eso a lo largo de los años? ¿O es un señalamiento del movimiento resistente? ¿Dónde está la música...?**

L.L.C.: Es que tampoco es que yo quiera con mi película ponerle tarjeta roja a La Movida. Era un momento en que la sociedad española tenía mucho de subversivo y transgresor disfrazarse, travestirse... romper con un montón de tabúes sobre lo sentimental, sobre lo sexual... El problema es que eso se ha institucionalizado pero yo, digamos, lo que quería era señalar esa época para volcar un poco las miradas ahí y contarla desde un modo menos idealizado, heroico y mitómano, melancólico y nostálgico, que el que habitualmente se suele hacer. Ahora mismo, la serie más famosa de España que es *Cuéntame*, se desarrolla en el '82 y son todo el rato los mitos de cuando todo el mundo era joven y alegre... Y yo, con mi película, no he intentado hacerle la contra a ese relato, sino intentar, de algún modo, complejizarlo. El hecho de utilizar músicas completamente desconocidas, no deja de ser una invitación a mirar ese momento desde otros puntos de vista. Como la idea de decir que en la sociedad española estaban pasando otra serie de cosas o estaban pasando más cosas que las habituales. Y hablando de la generación de La Movida, yo hablo también de una manera de entender el ocio y la juventud, que se inaugura para mí en 1982. Antes de eso, España era un país con escasez, no había esa especie de consumismo tan atroz. Entonces, yo creo que a mi propia juventud en los noventa, o a la juventud en los dosmiles, hemos vivido un cierto tipo de valores, más hedonistas o más individuales, vinculados desde luego a ese especie de disparadero que es para mí el '82, que inaugura muchas cosas que desde mi punto de vista son superficiales, es decir, hay una raíz muy fuerte dentro de España que es 40 años de Franquismo, y eso sigue de fondo... Y eso no sale a luz; solo que al país se le pone un

envoltorio moderno.

I.P.: Bueno, y está la tensión sobre los objetos, la moda, la ropa, los gestos, la superficialidad…

L.L.C.: La película podría ser una fiesta de disfraces hecha en la actualidad en España. Todos los temas de conversación, todo el rollo, son absolutamente actuales. Yo quería hacer con la película una especie de cápsula de tiempo anacrónica. Y que, cuando salgas de la película y veas el día y salgas a la actualidad, jugar un poco a la ambivalencia de no saber si has estado en una época o en dos épocas a la vez. Esa gente lleva como treinta años bailando la música de somos europeos, somos modernos, cuando la verdad es que dejó de llegar el dinero de Europa y hemos vuelto a ser… medio en vías de desarrollo.

I.P.: Bueno, un poco un paso de esta dimensión documental, de la materia cultural de la época, donde pasa por un lado la ficcionalización del imaginario, por otro la dimensión del archivo (lo visual, las fotos) y por otro lo auditivo (la música). ¿Qué tenía para tí esta música que se escucha durante toda la película? ¿Es una especie de archivo tecnológico también?

L.L.C.: Hay una arqueología de sonidos de la época, que no prosperaron. Grupos que eran francamente buenos y que por algunos motivos, bueno, por los motivos de siempre, que es que la industria cultura en España es débil, esos grupos desaparecieron. Entonces, a pesar de escucharse en esa época, nadie les conoce ahora mismo, son grupos que sacaron un disco, que hicieron tres conciertos… ¿qué pasa con toda esa potencialidad? ¿qué pasa con esa especie de riqueza que tenía la cultura y la sociedad española y que de repente no forma de los discursos oficiales? Aparte, que en la música en España, sigue estando los mismos que están desde hace treinta años. Es como que la sociedad española estaba en plena ebullición y eso se puede ver en la cultura. No es que ahora sea más pobre, porque ahora sigue siendo bastante variada.

Para mí la música tenía que tener una sonoridad que automáticamente te transportara a la época, como te transporta el 16mm. Y decir "esto es una cosa que no puedo explicar": tiene que ver con la caja de ritmos, con el tipo de ecualización, con el tipo de guitarra acústica, con el tipo de filtrado de bajos de esa época… y era automático. Yo escuchaba una canción y decía "¡ESTA!". Por otro lado, evidentemente, lo que te he comentado: grupos desconocidos que hagan que, cuando tú ves la película y aunque hayas vivido esos años, la melancolía y la nostalgia no puedan jugar del todo, porque toda la música de los primeros '80, de Mecano, de Alaska, de Nacha Pop, de Radio Futura… es como música ya de bodas y de comuniones, ya se las sabe todo el mundo y es como que se han convertido en himnos generacionales. Al eliminarlos, estoy proponiendo volver a mirar a esa época como el presente de ese momento.

Yo busco con la película este artefacto, que no deja de ser impostura, este artefacto casi como de *found footage*, de esta gente aficionada que está haciendo una peliculita en una de estas fiestas. Eso por un lado. Por otro lado, era fundamental para mí la letra de las canciones. Solo se percibe si ves la película subtitulada al inglés, sino es casi imposible entenderla… que es una cosa que quiero hacer ahora, es decir, quiero hacer una videoinstalación y que ahí si que se le dé una mayor prominencia al texto y que ahí el texto pese más. La letra de las canciones para mí era tremendamente elocuente acerca de los intereses que tenían estas jóvenes bandas, que me parece que de alguna manera contradicen esta especie de retórica exultante y ultra optimista que atravesaba esa época. La película, evidentemente, tiene mucho de pop desenfadado, casi pop absurdo y dadá, que tiene mucho que ver con esa especie de nihilismo sofisticado que se daba en esa época. Pero a medida que la película avanza, a medida que el ambiente se oscurece y la noche se desarrolla, le doy pie también a una enorme cantidad de grupos muy vinculados al post punk y a lo que en esa época se denominaba "onda siniestra". Me dan la sensación de que esas jóvenes bandas están como mejor conectadas con la oscuridad de ese tiempo, porque no deja de ser un tiempo en el que neoliberalismo, la época Reagan, está dictaminando toda una serie de procesos sociales y erradicando cualquier tipo de debate ideológico y eso, evidentemente, conlleva a una debacle moral, que es la que hace que todos esos jóvenes acaben en la heroína, sin ningún tipo de proyecto común, sean más utópicos o menos utópicos. Para mi es el momento en que se desvanecen buena parte de los proyectos comunes e idealistas de la sociedad española. Hay gente que dice que la transición española, de alguna manera, es un Mayo del 68 con retardo, y hay autores que dicen que la transición española no deja de ser el laboratorio de lo que luego va a ser el desmantelamiento de los países de Europa del Este y su migración de una estructura completamente

comunista-soviética a una economía de libre mercado.

I.P.: Quiero ir cerrando algunos temas, porque la peli tiene muchas capas... Lo central para mi es la cuestión del montaje, el trabajo en el montaje, que es cómo que empieza otro momento, según lo que entiendo yo, en términos de producción, el cuál se trata de poner en relación todas estas cosas: la dimensión ficcional, la dimensión del documento del archivo, la dimensión de la sonoridad... Es un montaje muy conceptual, en el sentido de unir conceptos...

L.L.C.: Sí, pero la estructura es muy sencilla: escuchamos a Felipe González, que es un prólogo, y te marca completamente el momento histórico; llegan a la fiesta y a mitad de la fiesta aparecen unas fotografías de la familia franquista, que puedes entender que aparecieron en un álbum por ahí, en un álbum de fotos de la casa de la abuela donde se desarrolla la película; de repente, en la segunda mitad de la película, la gente empieza a estar cada vez más borracha... Y en el minuto 40, se va el audio. Pero todo eso -el audio, las veladuras, las perforaciones, los agujeros-, todo eso está en la primera secuencia, sólo que son *frames* sueltos... Entonces, yo sabía la aparición del álbum de fotos iba a estar justo en el Ecuador de la película, funcionando como bisagra. A las 2/3 partes de película, se quita el sonido y de alguna manera, vemos todas esas imágenes de celebración y felicidad, ya contaminadas con una especie de ambiente que va llevándote a la desintegración de esa atmósfera, de ese sonido, de esas imágenes... y de los cuerpos que están capturados en esas imágenes. Digamos que hay un epílogo en el que llegamos a la actualidad. Esa estructura estaba súper clara desde el principio, solo que el montador y yo logramos emplear como elemento expresivo y como elemento retórico, las propias impurezas y las propias veladuras del fotoquímico. Otra idea muy fuerte en el montaje, que el montador me la trasladó la primera semana, era que por cada corte de imagen, había un corte de audio. Esto, qué es lo que provoca: que cada corte sea muy abrupto, que sea como un salto, que sea como verdaderamente si estuviera saltando la aguja del tocadiscos. Para nosotros estaba muy bien, porque nos parecía que el material que habíamos rodado estaba tremendamente bello y tremendamente especial y muy atractivo, era como que nos lo debíamos. Y de esta manera, impedíamos de algún modo, operamos un distanciamiento, que hace que el espectador nunca se pueda dejar llevar por las imágenes, desde un punto de vista emocional o sensorial. La película te está todo el tiempo rompiendo, como los negros de Godard: es una estrategia de distanciamiento brechtiano, con la cual nunca puedes estar adentro del todo. Cada cierto tiempo la película te va a sacar y te va a obligar un poco a preguntar por qué hemos hecho eso y segundo, vas a establecer una distancia más o menos crítica con lo que estás viendo. Y eso, digamos, eran los dos ejes que desde el montaje planteamos.

Como citar: Pinto Veas, I. (2014). Luis López Carrasco: director de El futuro (2013, España), *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-05]
Disponible en: http://2016.lafuga.cl/luis-lopez-carrasco-director-de-el-futuro-2013-espana/718