

## EL MONTAJE COM-PARTIDO EN *EL AÑO DEL DESCUBRIMIENTO* (2020)

THE SHARED MONTAGE IN *THE YEAR OF THE DISCOVERY* (2020)

Priscila CALATAYUD FERNÁNDEZ

The Pennsylvania State University  
pvc5493@psu.edu

**Resumen:** La propuesta del largometraje de Luis López Carrasco, *El año del descubrimiento* (2020) —ganadora del Goya a Mejor Montaje y Documental—, se ha unido al género del documental experimental peninsular con una singular reflexión sobre la historia de la lucha obrera de finales del siglo XX. La creatividad de su propuesta de montaje ha convertido a esta híbrida película en una obra de culto en el territorio nacional español. López Carrasco retrata las protestas por el cierre de fábricas en Cartagena durante los años 90 explorando los límites, la división y la repartición con un montaje a mitad de camino entre la ficción y la no ficción. En este ensayo, argumento que el montaje al que he denominado *com-partido* elabora una compleja reflexión sobre la comunidad a través de su exploración formal. Especialmente, el recurso de la pantalla dividida dialoga con el concepto de *partage* del filósofo francés Jean-Luc Nancy y materializa desde la estética de su universo audiovisual la fragmentación que caracterizan la ontología del ser-en-común expuesta por Nancy en su ensayo *La comunidad desobrada* ([1983] 2001). Este artículo reflexiona sobre cómo la exploración de los límites del género documental a través de la pantalla dividida despliega dinámicas de inacabamiento que resultan en una propuesta contra-hegemónica y contra-teleológica. En definitiva, mi análisis cultural expone que *El año del descubrimiento* no solo desafía el imaginario político-económico que cimienta el paso del tardofranquismo a la democracia, sino que revela la condición compartida, frágil y finita de la experiencia social.

**Palabras clave:** Luis López Carrasco. Montaje. Pantalla partida. Cartagena. Reconversión industrial española. Comunidad desobrada. *Partage*.

**Abstract:** The proposal of the feature film by Luis López Carrasco, *The Year of the Discovery* (2020) —winner of the Goya for Best Editing and Documentary— has joined the genre of peninsular experimental documentary with a unique reflection on the history of labor struggle in the late 20th century. The creativity in its editing proposal has elevated this hybrid film to a cult status in the Spanish national territory. López Carrasco portrays the protests against factory closures in Cartagena during the 90s by exploring boundaries, division, and distribution through editing, halfway between fiction and non-fiction. In this essay, I argue that the editing, which I have termed *shared*, develops a complex reflection on the community through its formal exploration. Specifically, the use of the split screen engages with the concept of «partage» by the French philosopher Jean-Luc Nancy. It materializes, through the aesthetics of its audiovisual universe, the fragmentation that characterizes the

ontology of being-in-common as outlined by Nancy in his essay *The Inoperative Community* ([1983] 2001). This article reflects on how exploring the boundaries of the documentary genre through split screen unfolds dynamics of incompleteness that result in a counter-hegemonic and counter-teleological proposal. Ultimately, my cultural analysis shows that *The Year of the Discovery* not only challenges the political-economic imaginary that underpins the transition from late Francoism to democracy but also reveals the shared, fragile, and finite condition of social experience.

**Keywords:** Luis López Carrasco. Montage. Split Screen. Cartagena. Spanish Industrial Reconversion. Inoperative Community. *Partage*.

La «literatura», pensada como la interrupción del mito, comunica solamente —en el sentido de que no pone en juego, de que no pone en obra y no entrega al desobramiento más que la comunicación misma, el pasaje de uno a otro, la partición de uno por otro. (Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*: 121)

**E**l año del descubrimiento, la tercera obra dirigida por el heterodoxo director de cine Luis López Carrasco, recupera el testimonio de los protagonistas de la rebelión de lxs trabajadxs de Cartagena en 1992 contra las políticas de desindustrialización y sus consecuencias en el tejido productivo de la región de Murcia<sup>1</sup>. Su guion, rico y complejo, coescrito junto a Raúl Liar-te, ha sido producido por LaCima Producciones, El año del Descubrimiento AIE, Magnética Cine, Cromagnon Producciones (España) y Alina Films (Suiza). Tras su estreno en la Competición Oficial del Festival Internacional de Cine de Rotterdam en 2020, el documental no ha dejado de cosechar galardones, incluidos dos premios Goya al Mejor Montaje y al Mejor Documental<sup>2</sup>. Este documental experimental irrumpió en las salas de cine del territorio nacional con una singular reflexión sobre la historia reciente de la lucha obrera en la ciudad de Cartagena durante el último tramo de las políticas de reconversión encabezadas por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) a principios de la década de los años 90 (Ibarra, 2016: 49-50). La selección de su temática en torno a una historia invisibilizada y la creatividad de su propuesta estética con un montaje a pantalla partida han convertido a esta híbrida película en una obra de culto para el relato reciente de los conflictos laborales. Más específicamente el documental —a medio camino entre la representación y el testimonio— se sitúa en el contexto de 1992 cuando España celebraba los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición

---

1 Luis López Carrasco tiene otras dos producciones *El futuro* (2013) y *Aliens* (2016) en las que revisa críticamente los cimientos de la democracia en el Estado. Se trata de films con un alto grado de experimentación en sus formas estéticas. La exploración formal ha acompañado toda la carrera de este director, co-fundador del Colectivo de cine experimental y documental Los Hijos (2008) junto a Natalia Marín Sancho y Javier Fernández Vázquez: <http://loshijos.org/about-us/>.

2 El documental no ha dejado de ganar premios desde su estreno. Aparte de los mencionados Goya, ha recibido 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; y los premios Forqué y Feroz al mejor documental (Rubio, 2023: 2).

Universal de Sevilla por la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América<sup>3</sup>. El Partido Socialista Obrero Español llevaba 10 años gobernando el país tras la muerte de Franco en 1975 y del conflictivo periodo de transición de la dictadura a la democracia. España se presentaba entonces ante la comunidad internacional como un país desarrollado y dinámico. Contrariamente, este documental creativo expone las dificultades de la crisis industrial en la España que provenía del «Milagro económico» del tardofranquismo (López y Rodríguez, 2010: 136)<sup>4</sup>.

Concretamente en Cartagena, la tensión de la ciudadanía desembocó en una confrontación contra la policía el 3 de febrero de 1992, que terminó con la quema del parlamento Regional de Murcia mediante el lanzamiento de bombas incendiarias (Ibarra, 2016: 111)<sup>5</sup>. Para ofrecer un retrato rico de estos eventos, López Carrasco y su equipo entrevistaron a grupos de trabajadores, sindicalistas, vecinos, y miembros de la comunidad cartagenera en un ejercicio de investigación que duró tres años:

El trabajo de investigación y documentación con Raúl Liarte, coguionista, cartagenero e hijo de un trabajador de Bazán (actual Navantía) nos llevará unos tres años. [...] [E]ntender la cronología de eventos y la complejidad de las relaciones entre ciudadanía, obreros afectados, asociaciones de vecinos, empresas e instituciones nos lleva a realizar treinta entrevistas en profundidad, tratando tanto el conflicto como la historia biográfica y familiar de cada persona. Si bien es cierto que incorporamos relatos de las fuerzas policiales, el enfoque pertenecerá principalmente a la clase social focalizada: trabajadores, comités de empresa, colectivos de mujeres y movimientos estudiantiles. El abigarrado laberinto de narraciones y un cierto espíritu totalizador en nuestra acometida presentarán en ocasiones la tarea como un empeño infinito (en un momento frágil de la producción donde dependemos de nuestros días festivos y ahorros). (López Carrasco, 2020: 208)

En este ensayo reflexiono sobre el complejo y dilatado proceso de composición que configura el relato de lxs trabajadorxs de *El año del descubrimiento*. Mi tesis expone que el montaje no solo retrata las protestas por el cierre de fábricas en Cartagena durante los años 90 sino que explora estética y filosóficamente los conceptos de lo liminal —lo limítrofe como espacio de exposición, división y repartición—, y de comunidad desobrada. He denominado montaje com-partido o *partagé*

---

3 1992 fue un periodo esencial para la proyección internacional de España al inicio de su democracia posterior a la dictadura franquista con una serie de programas, políticas y acontecimientos sin precedentes hasta la fecha. Hay pocos estudios historiográficos que analicen estas actividades en su conjunto. Para un análisis exhaustivo puede consultarse la tesis doctoral de Julio Sanz López *1992: el año de España en el mundo. Diplomacia pública y proyección iberoamericana* (2020).

4 El «milagro económico español» corresponde al período de crecimiento durante los años 60, es decir, durante el periodo del Segundo franquismo. Abarca desde el Plan de Estabilización de 1959 hasta la crisis del petróleo de 1973. Aunque a lo largo de estos años la economía mejoró, el origen de este incremento provenía en gran parte de la emigración y tampoco conseguía igualar el nivel de vida de los trabajadores con el resto de los países vecinos: «Entre 1961 y 1973, España vivió un crecimiento económico acelerado, denominado por la propaganda del Régimen como «el milagro español» [...]. Pero el «milagro» escondía importantes lagunas y deficiencias. España es durante esos años un país emigrante en el que el pleno empleo aparente se basa en la «exportación» de más de dos millones de trabajadores y tanto los salarios como la renta por habitante eran sensiblemente inferiores al resto de países occidentales» (Vega García y González Pérez, 2022: 70).

5 Una pieza fundamental para la investigación de este evento histórico ha sido el trabajo recopilado por José Ibarra Bastida, uno de los participantes clave en *El año del descubrimiento*. Ibarra ha publicado un estudio pormenorizado de la movilización obrera y ciudadana contra la reconversión industrial que se puede consultar en su libro *Cartagena en llamas* (2016) y ha colaborado estrechamente con los guionistas en la película.

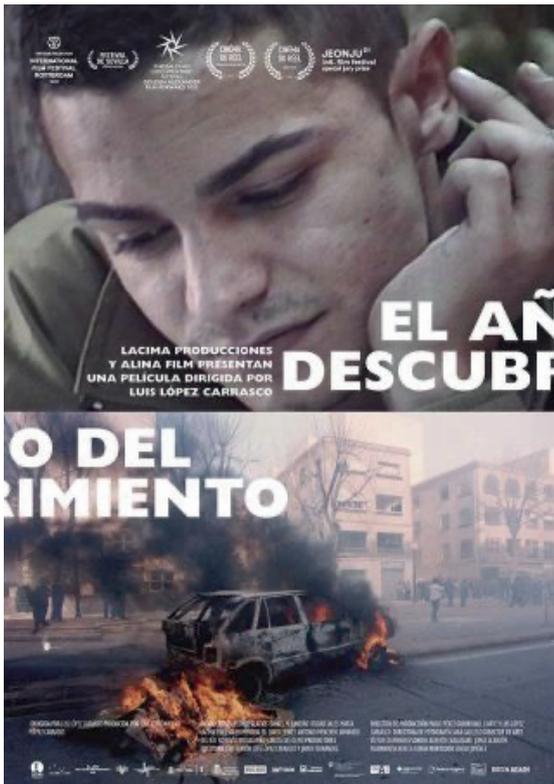


Figura 1. Cartel promocional de *El año del descubrimiento* (2020)

a este proceso de composición. Como se analiza, la reconfiguración histórica que ofrece la película resulta en la reescritura política de un relato que subraya el papel fundamental de lxs trabajadorxs y pone en evidencia la condición disfuncional del paradigma laboral y el tejido productivo nacional (Aja, Hernández y Sánchez, 2021: 111-3). Asimismo, mi objetivo consiste en exponer cómo la película se articula en torno a dinámicas de reflexión no-teleológicas, en las que la figura del trabajador escapa a la predisposición de un retrato heroico y a la apropiación por parte de la autoridad del relato en la que se enmarca. Para ello, a partir de las nociones de *partage* y *desobra* del filósofo francés Jean-Luc Nancy se explora la condición compartida, frágil y finita de la experiencia en común, en oposición a una dinámica narrativa de totalización que unificaría los relatos de lxs trabajadorxs. En suma, se mostrará cómo la exploración de los límites en el género documental a través del uso de la pantalla dividida resulta en una propuesta contrahegemónica y reflexiva sobre la condición com-partida de la existencia en común.

El proceso de la desindustrialización en España y los conflictos laborales subyacentes arraigan en la crisis del petróleo de los años 70. En este periodo se produjo un cambio en el modelo productivo industrial y cientos de miles de empleos se vieron afectados por la privatización o el cierre de las fábricas estando el Partido Socialista en la presidencia del Gobierno (Díaz, Escudero y Sáez, 2008: 182-3). Específicamente, las crisis del petróleo de 1973 y de 1978 habían producido cambios estructurales en el modelo productivo industrial en toda Europa:

La recuperación de la democracia vino acompañada de una crisis económica que conllevó paro masivo y desindustrialización. Desatada con la brusca subida de los precios del petróleo en 1973, revelaba en realidad una caída de las tasas de ganancia que abriría paso a una profunda reestructuración del capitalismo. En esta tesitura, España constituía un eslabón particularmente débil: a mitad de camino en las transformaciones sociales y económicas que la aproximaran a su entorno europeo y con un régimen político ostensiblemente anacrónico y falto de legitimidad, ni los fundamentos del «milagro español» de los años del desarrollismo, bruscamente interrumpido, eran tan sólidos como aparentaban, ni las incertidumbres políticas acerca de una improbable continuidad más allá de la muerte del dictador ofrecían perspectivas de estabilidad. (Vega García y González Pérez, 2022: 73)

En el contexto español, la transición de la dictadura a la monarquía parlamentaria ralentizó las políticas de desindustrialización, pero finalmente las medidas de reconversión se llevaron a cabo en la década de los 80 por el Partido Socialista, ya que se trataba de un requisito de la Comunidad Económica Europea, de la que España formó parte a partir de 1986. La reconversión afectó a cientos de miles de empleos en todo el territorio español, aunque en teoría la reestructuración debía impulsar

no solo el cierre o la privatización de empresas, sino también la modernización de instalaciones (González de Andrés, 2011: 202-3). En 1992 la crisis industrial ponía en riesgo 15.000 empleos en Cartagena (Ibarra, 2016: 49). En este contexto, el film narra y testimonia cómo a finales de 1991 la ciudad de Cartagena se enfrentó a esta nueva crisis estructural que amenazaba el cierre de la industria a pesar de que, simultáneamente, se enviaba un mensaje de progreso y modernidad desde el Gobierno. Ese mensaje se expresa de forma explícita varias veces a lo largo del documental. Por ejemplo, uno de los protagonistas de los sucesos del 3 de febrero matiza en la película que los trabajadorxs no estaban en contra del proyecto europeo y de los cambios en la modernización del tejido productivo. Al contrario, lo que se esperaba era que el país disfrutase de las mismas condiciones que tenía Alemania, Francia o Bélgica y que la joven democracia española pudiera así avanzar en derechos.



Figura 2. El participante Cayetano Jaime Moltó habla sobre el movimiento obrero en el contexto de las políticas de reconversión industrial durante los años 90 (*El año del descubrimiento*, 02:07:11)

Sin embargo, junto a las inversiones que llegaban al país para mejorar las infraestructuras

se desmantelaba toda la industria y nosotros no estábamos de acuerdo con aquello [...] Ese relato era ofensivo; ese relato de la modernidad de los Juegos Olímpicos, de la Expo de Sevilla, era como hacer una demostración al mundo de que España estaba en una posición de ostentación económica que nos permitía determinados lujos cuando lo que se estaba viviendo aquí era dolor. (02:07:11-02:07:55)

En 1992 España se presentaba ante la comunidad internacional como un país innovador: se celebraron la II Cumbre Iberoamericana de jefes de Estado y de Gobierno, los Juegos Olímpicos de Barcelona, Madrid como Ciudad Europea de la Cultura y la Exposición Universal de Sevilla, vinculada a la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. *El año del descubrimiento* de López Carrasco complejiza este doble relato condensando en un montaje com-partido sus contradicciones. Para ello, así como los Hermanos Lumière filmaron la salida de la fábrica en 1895, López Carrasco y su equipo desafían la repartición de los regímenes de lo visible y de lo decible (Rancière, 2009: 10) entrando con su cámara en un bar de trabajadorxs de Cartagena. Se trata de una inquietud compartida con buena parte del archivo audiovisual de la transición sobre las luchas obreras con películas de Helena Lumbreras, Joaquim Jordà, Pere Portabella, Llorenç Soler o Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé<sup>6</sup>. Recursos como la dramatización de situaciones, la heterogeneidad de

6 El número de representaciones culturales sobre las protestas de la clase obrera en la España del periodo de los años 60 y 70 es amplio si se tiene en cuenta el contexto de clandestinidad en el que se realizaron al menos hasta 1975 cuando muere Francisco Franco. En cine, estos son solo algunos ejemplos que se recomiendan para explorar la producción cultural en torno a las luchas obreras antifranquistas (se incluyen también otros ejemplos de lucha como las vecinales o las de los presos políticos, puesto que a veces resulta difícil separar completamente las temáticas dentro del cine militante. También se añaden algunos trabajos contemporáneos sobre el movimiento obrero del tardofranquismo): *La ciudad es nuestra* (1975), de Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, *Vitoria* (1976), del Colectivo de Cine de Madrid, *Amnistía y libertad* (1976), del Colectivo de Cine de Madrid, *Hasta siempre en la libertad* (1977), del Colectivo de Cine de Madrid, *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota, *Informe general* (1977), de Pere Portabella,

temporalidades, las conversaciones cotidianas y el archivo de calle forman parte del no tan conocido pero excepcional grupo de directorxs y films de este periodo histórico. López Carrasco también juega con la hibridez del género al mezclar la representación de escenas en el Café Bar Tana de Cartagena con otros recursos más propios del documental tradicional (Rubio, 2023: 2).

La película está dividida en tres bloques temáticos de aproximadamente una hora de duración cada uno, más un epílogo corto. Cada parte es separada por los intertítulos «Aunque no lo he vivido, lo recuerdo»; «Y el mundo te come a ti»; «Quemar una asamblea» y «Epílogo». El primer bloque retrata los problemas cotidianos de lxs trabajadorxs —el estigma del desempleo, la dificultad para estudiar, la precariedad de la educación, la dureza de los turnos laborales, la enfermedad, el sexismo y la discriminación, y en definitiva el duro impacto de las crisis económicas<sup>7</sup>. El segundo bloque aborda temáticas vinculadas a los poderes fácticos dentro de los cuales se enmarcan las vidas para el trabajo: el servicio militar y el patriotismo, los nacionalismos, la gentrificación, los flujos migratorios, la represión de la lucha obrera durante el franquismo, los sindicatos o la retribución económica del trabajo asalariado. El tercer bloque reconstruye detalladamente la jornada previa de la quema de la asamblea: lxs trabajadorxs y sindicalistas que protagonizaron los eventos del 3 de febrero narran los acontecimientos mientras se puede visionar un desconocido archivo de imágenes que ilustra los disturbios.



Figura 3. El participante José Ibarra relata su testimonio sobre las movilizaciones, previas al 3 de febrero de 1992, de los trabajadores de la Empresa Nacional Bazán. Junto a su relato se muestran filmaciones de las protestas (*El año del descubrimiento*, 02:22:50)



Figura 4. El participante Paco Segura aporta información sobre la industria de los fertilizantes en el contexto previo a las movilizaciones contra las políticas de reconversión industrial. Junto a su relato se muestran textos explicativos sobre las empresas del sector (*El año del descubrimiento*, 02:28:38)



Figura 5. Imágenes reales de los enfrentamientos entre trabajadorxs y policía en las calles de Cartagena en 1992 (*El año del descubrimiento*, 02:12:25)

*Numax presenta...* (1980) de Joaquím Jordà, *Después de...*: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado* (1979-80) de Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé, *Veinte años no es nada* (2005), de Joaquím Jordà, *Autonomía obrera* (2008) de Orsini Zegri y Falconetti Peña, *Setenta y dos horas* (2010) de Oriol Murcia.

7 Abordo la temática de la discriminación de género, recurrente en el film, en mi libro en proyecto *Estéticas de lo inacabado: figuras de la explotación laboral de las mujeres en Iberia (1890-2022)*. Incorporo un análisis cultural de *El año del descubrimiento* (2020) que defiende que la película de López Carrasco elabora una lectura feminista de la comunidad y que desafía un imaginario político-económico patriarcal, al reivindicar la condición com-partida, frágil y finita de la experiencia social en su propuesta formal.

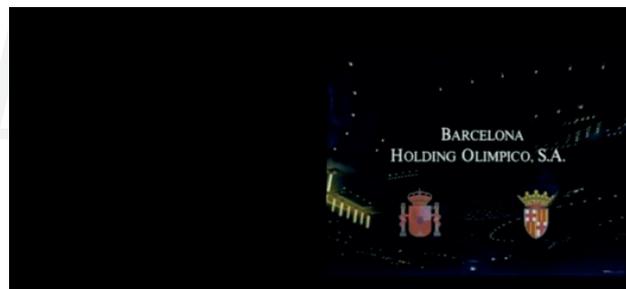
El relato se expande desde lo indefinido (el bar y los diferentes horarios de comidas) hasta lo concreto (la descripción del proceso de reconversión en cada fábrica, los testimonios de los protagonistas y el archivo audiovisual de la quema de la asamblea). La primera y la segunda parte de la película ofrecen un mosaico de la vida cotidiana de lxs trabajadorxs. La tercera parte detalla el día previo a la quema del parlamento. El montaje se nutre de varias fuentes. Primero, se utiliza el bar de clase trabajadora de Cartagena como set preparado para filmar conversaciones casuales pero guiadas. Aparecen 45 participantes que habían sido previamente seleccionados en un casting, y cuyos espacios están ambientados en la estética de finales de los años 80 y principios de los 90, con el objetivo de crear ambigüedad, como explica López Carrasco en una entrevista de Manu Yáñez:

Arte (Víctor Colmenero), vestuario (Rebeca Durán) y peluquería (Lucía Blasco) trabajaron para que los espacios y los personajes pudieran pertenecer tanto a 1992 como a 2018 [...] No había que decantar en exceso los atributos de época, esto es, hacerlos muy *visibles*. Tenían que ser más bien un fondo reconocible, como sucede con la radio o la televisión en el film. (López Carrasco en Yáñez, 2020)



Figuras 6 y 7. Lxs participantes Mari Cruz Selas, Mari Carmen Hernández, María José Cánovas y Vicente Séiquer retratan las dificultades y formas de explotación que experimentan en sus trabajos asalariados (*El año del descubrimiento*, 00:36:43; 00:16:39)

Por otra parte, se incorporan imágenes de la publicidad de las Olimpiadas y de la Expo así como de telediarios y programas de radio emitidos durante la jornada previa a la quema de la Asamblea.



Figuras 8 y 9. Fragmentos de publicidad sobre los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, y un noticiero de la jornada previa a las luchas del 3 de febrero del mismo año (*El año del descubrimiento*, 01:05:35; 01:03:50)

Finalmente, aparece un desconocido material de archivo de las luchas en las calles de Cartagena. También en el set del bar se filman los testimonios actuales de lxs trabajadorxs que vivieron en primera persona la quema de la asamblea. Aparte de los intertítulos explicativos y de las pantallas en negro, estas fuentes se combinan articulando un retrato coral dinámico y abierto atravesado por la textura del humo que cohesiona las imágenes y genera materialidad y continuidad estética.



Figura 10. Imagen de la batalla entre lxs trabajadores y la policía en la que predomina el humo como elemento de cohesión al aportar continuidad estética en el montaje a pantalla partida (*El año del descubrimiento*, 02:12:45)

Los personajes/participantes van relatando formas de alienación provocadas por el trabajo asalariado en la modernidad y las formas de explotación que este implica en un entorno estético que sumerge al espectador en la materialidad de un tiempo de alienación permanente. Según ha expuesto el sociólogo y filósofo alemán Harmut Rosa en su ensayo *Alienación y aceleración* (2016), la modernidad tardía tiene unas características espacio-temporales que intensifican las formas de alienación. Para Rosa la lógica de la aceleración desencadena formas de enajenación impulsadas por la lógica de la velocidad, consustancial al círculo de retribución y acumulación de capital<sup>8</sup>. Los personajes/participantes hablan de los difíciles e insalubres turnos de trabajo, de la contaminación en los entornos de producción, del drama social y psicoemocional de la experiencia del desempleo, de la discriminación hacia las mujeres trabajadoras, de la explotación infantil, de la migración laboral, de la imposibilidad de desarrollar la vocación deseada, en definitiva, de la incapacidad y frustración que sus vidas de trabajo les generan. Estas experiencias se vinculan temáticamente con la alienación respecto *del espacio, de las cosas, de las acciones, del tiempo, y del yo y los otros* que expone Harmut Rosa en su libro. Por ejemplo, la alienación *con respecto al tiempo* consiste en una falta de apropiación de este debido a la velocidad: las actividades que se realizan «no tienen relevancia para nuestras vidas, o nuestra identidad en su totalidad, y dado que no agregan nada a nuestras experiencias pasadas se tienden a olvidar puesto que no dejan huella en la memoria» (Rosa, 2016: 167).

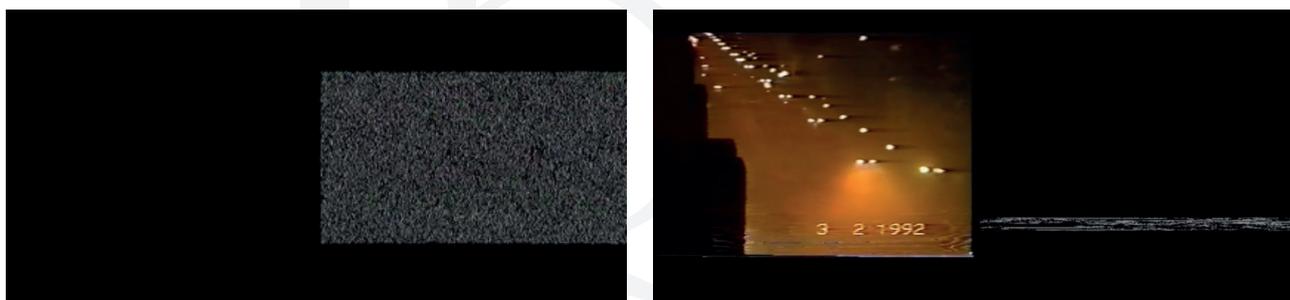
El film desafía las lógicas de la aceleración de la modernidad tardía expuestas por Rosa con una película que estira, dilata y descompone: demanda una atención pausada con un montaje a pantalla partida que disloca el centralismo en la composición y la organización de los elementos del relato; dura más de tres horas; y las conversaciones filmadas en Hi8 son aparentemente desorganizadas, múltiples y entrecortadas:

La propuesta de grabar en Hi8 estaba relacionada por tanto con proporcionar a la imagen una textura que seguimos adscribiendo a un periodo concreto y finalizado [...] [M]e parecía muy coherente hablar de un lugar remoto y un tiempo arrinconado empleando una «calidad» de

8 Rosa recupera las reflexiones sobre la alienación elaboradas por Karl Marx en sus manuscritos económicos y filosóficos de 1884: «Es de sobra conocido que, para el joven Marx, el modo de producción capitalista generaba una quintuple alienación del ser humano: respecto de sus acciones (trabajo), de sus productos (cosas), de la naturaleza, de los otros seres humanos (el mundo social) y, por último, de sí mismo/a [...] Ahora bien, como es sabido, el concepto o ‘verdadero significado’ de ‘alienación’ nunca quedó debidamente establecido en el discurso social, llevando a los marxistas conservadores a renunciar completamente a la idea» (Rosa, 2016: 146-7).

imagen que asociamos al ámbito casero, familiar y amateur. Es una imagen frágil pero evocadora. (López Carrasco en Yáñez, 2020)

Asimismo, el uso constante de los primeros planos y los planos detalle generan digresión espaciando la posibilidad de detenerse en lo informe. La imprecisión de un sonido ruidoso y no siempre inteligible refuerza esta, en definitiva, interrupción de la linealidad y la definición de unas imágenes repletas de errores de codificación.



Figuras 11, 12, 13 y 14. Grupo de imágenes que ilustra los errores de codificación, degradación del color y deterioro de la resolución. Aparece la participante Rosario Vera Martínez en el fotograma 13  
(*El año del descubrimiento*, 02:34:31; 00:30:47; 01:05:35; 02:26:33)

La yuxtaposición de una heterogeneidad de tiempos y espacios desencadena un recurso que cobra protagonismo en el film: la dislocación temporal (Rubio, 2023: 4; Yáñez, 2020: 210). En las conversaciones se mezclan diferentes momentos históricos en los que se ha vivido una crisis económica. Las narraciones sobre el desempleo, las condiciones insalubres, la marginalidad, o los abusos laborales se ubican en contextos tan dispares como la posguerra, el franquismo, la transición, los años 80 y 90, o la Gran Recesión; una combinación de periodos inciertos que se visionan hoy desde la crisis de la post-pandemia. Los momentos históricos se exponen desubicados, pero no descoyuntados porque la coherencia y cohesión permanecen. De hecho, esta ambigüedad acentúa una sensación temporal de involución que complejiza semántica y estéticamente el discurso triunfalista de progreso socio-económico de los años 90, resultando en un relato negativo y contrapuesto pero plural, como indica el director: «Mi objetivo pretenderá ser no tanto una demolición sistemática y culpabilizadora del pasado como «espejismo» sino la adición de nuevos elementos de juicio que fomenten una interpretación más compleja y matizada de nuestra sociedad» (López Carrasco, 2020: 207). Como resultado, una sensación de continuidad o duración envuelve las diferentes reflexiones sobre la precariedad omnipresente para las clases trabajadoras a lo largo del siglo XX y XXI<sup>9</sup>.

La duración del metraje es inusualmente larga en comparación con las producciones de documentales y películas de ficción convencionales, pero, además, esta duración extensa del material se reparte dentro de una estética de la dilatación que frena constantemente la experiencia de un relato

9 El concepto de «precariedad» tiene significados diversos dentro de los planos socioeconómico, socioestructural y experiencial. En este ensayo, se intenta recoger con esta nomenclatura las cinco dimensiones expuestas en *Vidas low cost: ser joven entre dos crisis* (2021): primero, «una situación de inseguridad laboral que provoca también inestabilidad en las condiciones de vida»; segundo, «un proceso de degradación general de las condiciones de trabajo»; tercero, «la segmentación laboral»; cuarto, «un mecanismo de control de la fuerza de trabajo»; y quinto, «una caja de herramientas política para la movilización social» (Aja y Sánchez, 2021: 78-9).

progresivo. Una de las principales singularidades de esta producción heterodoxa consiste en cómo los relatos de lxs trabajadorxs se componen a pantalla partida, con planos cortos y sonido muchas veces indefinido. Me interesa desarrollar especialmente cómo el inacabamiento y la apertura que caracterizan las conversaciones que aparecen en la película quedan cristalizadas en el recurso de la pantalla dividida. He denominado a esta pantalla *partagé* con el objetivo de dialogar con el concepto de comunidad de Jean-Luc Nancy y de reflexionar sobre su doble actividad de compartición y partición (*com-partición*). Considero que la división del tiempo y del espacio no solo desafía las convenciones compositivas tradicionales y multiplica los puntos de vista, sino que ofrece una reflexión complejizada sobre la identidad como totalidad unitaria. La división de la pantalla materializa la condición de alteridad, de fragmentado, de finito e inacabado que caracteriza la existencia del *ser-en-común* (Nancy, 2001: 151). Para ello, el film pone en marcha un complejo sistema de interrupción e inacabamiento de esencialismos, comenzando por las predisposiciones y proyecciones del propio equipo de producción. Por ejemplo, explica López Carrasco que la pantalla partida favorecía la representación del diálogo en una película llena de conversaciones, de debates, de tertulias: «La idea de poder ver el plano y el contra plano a la vez, [...] esa experiencia atmosférica se fortalecía y esa experiencia casi colectiva de poder estar escuchando una persona ahí en la pantalla, al lado de ver como el murmullo de la gente también» (citado en Gallego, 2021). De hecho, López Carrasco y el montador Sergio Jiménez explican cómo muchas de las decisiones estéticas se improvisaron gracias a su predisposición a transformar las selecciones previas. En concreto, la idea de utilizar la pantalla partida apareció improvisadamente durante el proceso de montaje: «el montador colocó todo el material en dos pantallas para poder verlo de manera sincrónica [...] 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» (Aragón, 2021: 121). A partir de este recurso compositivo, se activan una serie de simultaneidades que interrumpen el relato celebratorio con una narración fragmentada, periférica e íntima de la crisis industrial y de la vida de lxs trabajadorxs, que resalta el carácter plural y colectivo del habla. El montaje se sitúa en el límite de la experiencia cinematográfica, desfigurando las convenciones del género documental y desestabilizando el imaginario de las políticas progresistas del primer tramo del Estado de Derecho posterior a la dictadura franquista. Esta propuesta liminal se experimenta desde una metodología de lo contingente que desactiva las aproximaciones previamente atribuidas durante las diferentes fases que van articulándose durante la creación del film.



Figuras 15 y 16. Lxs participantes Sandra Romero y Pablo Belchí dialogan en el bar durante la noche y la participante Saray Rosique en el bar durante el día. Este conjunto de imágenes ilustra cómo la pantalla partida enriquece la representación del ambiente en el bar filmado mediante primeros planos (*El año del descubrimiento*, 00:07:20; 00:34:57)

Como señala Nancy, la traducción del término *partage* que existe en la lengua francesa al castellano no es fácil debido a su doble acepción de *división* y *partición* por una parte, y de *reparto*, *distribución*, y *compartición*, por la otra (2013: 7). En *La comunidad desobrada* el filósofo francés reflexiona sobre las formas de estar juntos ajenas a las nociones esencialistas e identitarias de comunidad, en muchos casos estructuradas en dinámicas de exclusión. La comunidad, explica, no está sometida a la producción de una obra: «no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella [...] como experiencia de la finitud. La comunidad como obra, o la comunidad gracias a las obras, supondría que el ser común, como tal, sea objetivable y producible» (61). El montaje de *El año del descubrimiento* pone a dialogar de forma com-partida a estas voces del trabajo que van desobrando su identidad edificada en torno a la factoría, en un ejercicio de inacabamiento activo que interrumpe el mito de su origen y el de su fin. El mito de una identidad construida a partir del tiempo de trabajo asalariado y que en conjunto configuraría agrupaciones sociales que la dotan de sentido; ya sea la sociedad de productores en las comunistas, o la de consumidores en las de libre mercado o capitalistas. Para Nancy, ni una ni la otra generan comunidad porque

[1]La comunidad tiene lugar en lo que Blanchot denominó justamente el desobramiento. Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. (2001: 61-2)

La composición a pantalla partida invita a reflexionar sobre la naturaleza interrumpida en la articulación del discurso y sobre el tipo de experiencias que ello desencadena. Para Nancy, «el desobramiento está ofrecido allí donde la escritura no acaba una figura, o una figuración, y en consecuencia no propone, o no impone, el contenido o el mensaje ejemplar» (2001: 145). A partir de esta partición del espacio y de las voces, el documental ofrece una exploración de la naturaleza fragmentada y abierta de la comunicación en las conversaciones u otro tipo de configuración de palabras. La desobra se relaciona con la acción de una articulación en movimiento de forma que no se pueda acabar, o cuyo cierre no esté predispuesto; precisamente, uno de los objetivos de los creadores de *El año del descubrimiento*<sup>10</sup>. La dilatación durante las conversaciones en el film es constatación y desafía las convenciones cinematográficas. Por ejemplo, se incorpora una escena de diez minutos en la que vemos a una familia conversando durante la hora de la comida del mediodía. Los diálogos desprenden espontaneidad y naturalidad debido a su extensión y a la dificultad para saber cuándo van a terminar. Como resultado, lo relacional cobra protagonismo y ofrece una reflexión sobre lo común. Este desobramiento de las identidades que va presentando un *nos-otros* inasible e inefable de la clase trabajadora se configura también mediante la interrupción de la posibilidad de identificación en un ejercicio constatación de

---

10 En el programa radiofónico *Carne Cruda*, Luis López Carrasco y Raúl Iriarte explican la importancia que tiene en su proyecto la articulación de un proceso de creación en el que se abran espacios para que emerjan situaciones de forma espontánea y no predispuesta: «[...] intentar tener una mirada un poco desatribuida [...] Luis ha tenido esa capacidad de acercarse con una mirada muy generosa y muy humanista [...] íbamos a intentar, por ejemplo, no cortar [...] es decir, que pudieras ver en directo cómo las personas articulan su discurso, como piensan en directo, como argumentan en directo, como esas argumentaciones no están exentas de contradicciones; nos preocupaba mucho que la película fuera plural, que no simplificara las historias» (citado en Gallego, 2021).

inacabamiento. Por ejemplo, y según indica López Carrasco, los participantes cambian de postura ideológica y comparten opiniones impredecibles (Citado en Yáñez, 2020).

La posibilidad de construir una narración cerrada, esencialista o autoritaria queda asimismo suspendida con la incorporación de la dimensión inconsciente como índice estructurador del relato. Los guionistas deciden introducir una serie de sueños narrados por lxs propixs personajes/participantes. Como explica López Carrasco,

seleccioné los tres [sueños] que aparecen en el film y que jalonan la película en su prólogo, su ecuador y su epílogo... son tres momentos en que el personaje está especialmente solo y vulnerable. Iniciar la película con su guionista relatando ese sueño tan inquietante y fúnebre me parece que coloca el film en un punto interesante entre la vigilia y el recuerdo borroso. La idea de un colectivo encerrado en un lugar del que no puede escapar y rodeado por una extraña niebla me parece un motivo que reaparece en varios momentos del film. (citado en Yáñez, 2020)

Los tres grandes bloques temáticos del film quedan encajados en la narración de los sueños recurrentes de tres participantes. Concretamente, el primero y el último, de forma significativa aparecen justo después (al inicio) y antes (al final) de la imagen de la asamblea Regional de Murcia, entre el humo de las bombas incendiarias cuando comienza la película y entre el humo del fuego de la quema del parlamento autonómico cuando termina el film. Esta ordenación de materiales junto a la dimensión inconsciente ubica el relato en el ámbito de lo reprimido que retorna desplazado, y que por lo tanto demanda una exploración de los límites de la representación. El protagonismo de los sueños supone una doble desautorización. Por una parte, en sí mismo implica un cuestionamiento de la veracidad de todo discurso pues por definición incorpora informaciones que escapan a la consciencia del sujeto. Y por la otra coloca la narración en una dimensión espectral donde la dimensión de lo real irrepresentable cobra importancia y demanda formas de representación liminales y exploratorias.



Figuras 17 y 18. El co-guionista y participante Raúl Liarte relata un sueño recurrente al principio del documental y a continuación aparecen imágenes de las bombas incendiarias durante la jornada de la quema del parlamento Regional de Murcia (*El año del descubrimiento*, 00:03:28; 00:04:27)



Figuras 19 y 20. El participante Joaquín Hernández relata un sueño recurrente al final del documental y a continuación aparece la imagen de la quema del parlamento Regional de Murcia que cierra el film (*El año del descubrimiento*, 03:17:10; 03:17:24)

La textura que envuelve los testimonios de lxs trabajadorxs, el humo de las bombas incendiarias, de los cigarrillos y del fuego deviene un leitmotiv que envuelve en un aura de espectralidad las conversaciones, mezclando los relatos de las diferentes crisis, de las generaciones, los conflictos y la dureza del día a día, en una yuxtaposición de temáticas y temporalidades heterogénea. Esta indeterminación pone a cohabitar a los participantes que testimonian cómo sus vidas están atrapadas en la misma precariedad como fuerzas de trabajo durante diferentes momentos históricos. Lo espectral intensifica el paralelismo entre las diferentes crisis económicas y visibiliza cómo las personas quedan atrapadas en recurrentes dinámicas de pobreza, servidumbre y situaciones traumáticas de las que no les es posible salir. Asimismo, señala la contradicción que queda materializada en la pantalla partida: la confrontación de dos versiones simultáneas de la historia –por una parte, la de la modernidad de la España de la CEE; y por la otra, la de la violencia contra la clase trabajadora y la lucha obrera<sup>11</sup>. El relato de la fuerza de trabajo durante la desindustrialización quiebra el carácter esencial y sustanciado de la versión oficial de la modernización del sector productivo de España dentro del proyecto Europeo. Tradicionalmente, patronal y Gobiernos han intervenido en los periodos de crisis económica y desempleo desde la culpabilización del trabajador con programas de reinserción laboral o con programas en la *flexibilización* de contratos. Sin embargo, la cronificación de la precariedad que ilustra *El año del descubrimiento* deja al descubierto que el problema se halla en la estructura del tejido productivo del país y que el ascensor social ha quedado en segundo plano:

El déficit de ascenso social depende más de cómo se redistribuye mejor la renta, de cómo se rompe el círculo de la pobreza y de la precariedad persistente y de cómo se va a modernizar un modelo productivo más intensivo en conocimiento. [...] hemos destacado esta necesidad urgente de reindustrialización y apuesta por las nuevas tecnologías y el trabajo cualificado con protección laboral y salarios dignos. La sociedad española necesita crear flujos de ascenso social hacia esos nuevos escalones [...]. (Martínez-Celorrío, 2010: 71)

En esta línea, la narración de lxs trabajadorxs de *El año del descubrimiento* deslegitima parcialmente el proyecto progresista del PSOE durante los años 80 y abre la puerta a la reflexión sobre el consecuente desencanto y conflictos de identidad de las fuerzas progresistas en la España contemporánea:

los años 90, a medida que las reformas laborales y las nuevas reglas del modelo productivo –flexibilización, descentralización, externalización y deslocalización– fueron haciendo que el sindicalismo perdiese en gran medida su lugar de acción –la fábrica– y las posibilidades de desarrollar acciones colectivas en base a una identidad común [...] La clase obrera estaba perdiendo su papel central como sujeto social y político y el movimiento sindical se veía debilitado en sus

---

11 En su entrevista a López Carrasco, Manu Yáñez ha señalado la importancia de la recurrencia a la paradoja y a la contradicción en el film: «Me ha llamado la atención la acumulación de paradojas de las que da cuenta la película: una mujer cuenta que su madre añora el franquismo habiendo tenido a su padre en prisión y habiendo pasado penurias innumbrables durante la dictadura; un chaval que anhela ser más autónomo aboga por el regreso del servicio militar y del autoritarismo; una profesora de inglés que está a favor de la diversidad lingüística se manifiesta en contra de las políticas de protección de las lenguas minoritarias de España; un joven trabajador de la industria valora más los intereses y preocupaciones de sus «jefes» que los suyos propios; unos jóvenes denuncian cómo las universidades privadas acaparan las plazas de prácticas que ofrecen las instituciones públicas; se demandan mejoras laborales pero se desprecia la labor de los sindicatos» (citado en Yáñez, 2020).

bases, mermado en su capacidad de movilización, relegado políticamente, pero sobre todo, desar-  
mado ideológicamente por la crisis de la izquierda y el ocaso de las ideologías que durante siglo  
y medio habían dado un sentido ulterior a sus luchas. (Vega García y González Pérez 2022: 81).



Figura 21. Las participantes Naroa Frauca y Claudia González hablan en grupo sobre las diferentes contradicciones del sistema de trabajo asalariado contemporáneo (*El año del descubrimiento*, 01:36:56)

Las voces múltiples de la clase obrera de Murcia se dislocan en esta yuxtaposición limítrofe que implosiona por una parte el mito de la modernidad al mostrar la violencia de la denominada reconversión industrial, y que por la otra señala la genealogía del desencanto de y hacia las fuerzas progresistas. Este carácter oscilante y contradictorio entre progreso y conservadurismo aparece en muchos diálogos entre lxs trabajadorxs en los que a pesar de experimentar explotación parecen defender los intereses de los núcleos de acumulación de capital.

Otro recurso estético que parece sugerir esta relación paradójica consiste en la yuxtaposición de dos estilos de música aparentemente dispares, la música Bakalao originaria de Valencia que vivió su auge en los años 90 y el Rock Radical Vasco que nace en los 80 y pierde protagonismo al cambiar de década. Si bien se trata de dos estilos musicales con identidades e ideologías diferenciadas —la primera ligada a un hedonismo despolitizado y la segunda ubicada en la lucha obrera y política— los 90 supusieron un periodo en el que, según indica López Carrasco, se multiplicaban los escenarios en las que ambos estilos convivían (citado en Gallego, 2021). Considero relevante que la incorporación de estos estilos de música structure de forma sutil el film; quizás como forma de enunciación de las pulsiones interrelacionadas, desplazadas y heredadas de forma inconsciente entre generaciones.

El desplazamiento del duelo también protagoniza muchas de las historias de varios participantes en la película, quienes cuentan cómo han perdido a algún familiar. En sintonía con una compartición de la pérdida, Nancy considera que la muerte es una de las experiencias que definen la comunidad: «en la muerte del otro [...] es donde la comunidad me dispone en su registro más propio: pero no es por la mediación de un reconocimiento especular [...] no me reconozco en esta muerte del otro - cuyo límite me expone sin embargo sin nada a cambio» (Nancy, 2001: 64). La temática del duelo aparece en las conversaciones: la muerte de familiares debido a las condiciones precarias y a la dureza del trabajo; la pérdida de la identidad política a causa de la desilusión con sus dirigentes, o el duelo por la identidad laboral o los espacios de socialización perdidos por el cierre de las factorías. El duelo revela la violencia contra la lucha obrera y la clase trabajadora; y atraviesa este relato de lxs trabajadrxs colocando en el centro la figura de un elemento común que consiste en lo impropio:

[estamos] expuestos a nuestra existencia como no-esencia, infinitamente expuestos a la alteridad de nuestro propio «ser». Comenzamos y terminamos sin comenzar ni terminar: sin tener

un comienzo y un final que sean nuestros, pero teniéndolos (o siéndolos) solamente como otros, y a través de los otros. (Nancy, 2001: 192-3)

Para Nancy, el *partage* hace referencia a un tipo de relación en la que aquello que se comparte es precisamente aquello que pone de manifiesto una separación en el ejercicio de la comunicación. Se trata de una articulación que forma parte del orden del reparto, pero no de la apropiación, ya que no puede ser transferida, sino com-partida. La multiplicidad de voces de estos sujetos desposeídos limita en un ejercicio de fragmentación que se abre a la reflexión sobre la finitud en la comunidad: «Cada vez la alteridad es la alteridad de cada «yo mismo», que no es «yo mismo» sino en cuanto otro. La alteridad no es una sustancia común, sino que es, al contrario, la no-sustancialidad de cada «sí-mismo» y de su relación con los otros» (Nancy, 2001: 191-2). La pérdida cristaliza en la fragmentación de la imagen que instala una brecha o una fisura con el recurso de la pantalla partida. La partición tematiza la condición de alteridad y ensambla un juego de desapropiaciones que se inscriben en esta línea extrañante donde se com-parte la no-identidad de los seres finitos.

El *partage* transita este relato de la comunidad con esa línea que limita la existencia exponiéndola a su alteridad. Lo fragmentado reparte unas voces relacionadas sin fusión y condensa una visión del común interconectada en y por el lenguaje. En cada plano se puede observar un estar-juntos sin fusión, en una dialéctica de lo impropio que desafía la ontología clásica del sujeto:

la existencia tiene lugar expuesta sobre este *en*, a *este en*. Inseparable, pues, de un *existimos*. Y más que inseparable: teniendo su procedencia en una enunciación *en* común donde es el *en* (y ningún sujeto determinable según los conceptos de la filosofía) quien enuncia y quien se enuncia —la presencia que viene a sí en cuanto límite y partición de la presencia. (Nancy, 2001: 173)

El *partage* adquiere diversas formas en escenas que a veces tienen uno o múltiples narradores, con voces solapadas en primer y segundo plano, o con conversaciones de plano contra plano y con movimientos por paneo. Esta multiplicidad des-compone y visibiliza un común com-partido:

Sobre esta línea extrema y difícil, lo que se comparte no es la comunión, no es la identidad acabada de todos en uno, y no es ninguna identidad acabada. Lo que se comparte no es esta anulación de la partición, sino la partición misma. Y en consecuencia la no identidad de todos, de cada uno consigo mismo y con el otro. (Nancy, 2001: 122)



Figuras 22, 23 y 24. Los participantes Antonio Miñarró, Pablo Belchí y José Manuel Regal por orden de aparición. Estos fotogramas ilustran el concepto de *partage* y alteridad, del filósofo Nancy, a través de la fragmentación, la multiplicación o mezcla entre los cuerpos, espacios y voces por el montaje com-partido (*El año del descubrimiento*, 02:21:27; 00:06:45; 02:22:03).

Por una parte, el juego de desidentificaciones imposibilita la totalidad; y, por la otra, el solapamiento intensifica la interconexión suspendiendo la imagen de individuos atomizados. Esta sinergia se ve reforzada con la mostración de los cambios aleatorios en el posicionamiento de los participantes que articulan sus palabras con sesgos diferentes cada vez, condicionados por su interlocutor y el contexto. Lo contingente bloquea la posibilidad de reconocimiento y expone la alteridad alterando la centralidad del sujeto.



Figuras 25, 26 y 27. Los participantes Luis Sánchez, José Manuel Haro, Toñi García, Josefina Pérez, Juan Jesús López y Enrique Escudero por orden de aparición.

Estos fotogramas ilustran el concepto de *comunidad desobrada* del filósofo Nancy a través de la interconexión sin fusión y de los recursos compositivos de inacabamiento, durante los diálogos. (*El año del descubrimiento*, 00:24:12; 00:21:58; 00:13:05)

El trabajo estético de lo íntimo y del detalle refuerza la experiencia cinematográfica de la comunidad finita compartida en espacios de contacto, que disloca la historia y la reabre en el presente. *El año del descubrimiento* deslegitima el imaginario de una España democrática moderna y dinámica con una doble transgresión. Por una parte, se incorporan las historias invisibilizadas de —como expresaría el filósofo Jacques Rancière— aquellas voces de lxs que no tienen parte en la repartición de los discursos y regímenes del saber legítimos (2009: 20). Por otra parte, se selecciona un evento histórico que no contaba para la historia institucional, y que coloca el relato del movimiento obrero en el centro de las fuerzas sociales determinantes. Esta singular narración de la quema de la asamblea regional de Murcia reconfigura la distribución de lo que se percibe como real en la historia de este periodo fundamental, añadiendo la lucha obrera al relato de la España de 1992. Se trastorna así el orden establecido por el relato oficial de la reconversión industrial, se cuestiona y complejiza el paradigma laboral y sus problemas estructurales, y se recupera en el imaginario cultural el referente de las luchas sociales.

Por todo ello, el film contiene un gesto político de reflexión, además desencionalizada e inacabada, contraponiéndose a una visión heroica y triunfalista del trabajador. Este proceso de desobra fundamenta precisamente la comunidad según la ha expuesto Nancy:

El inacabamiento es su «principio» —pero en el sentido en que el inacabamiento debería ser tomado como un término activo, designando no la insuficiencia o la falta, sino la actividad de la partición, la dinámica, si se puede decir, del tránsito ininterrumpido por las rupturas singulares.

Es decir, de nuevo, una actividad desobrada, y desobrante. No se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad, tampoco se trata de venerar o de temer un poder sagrado en ella —sino que se trata de inacabar su partición. (Nancy, 2001: 67)



Figura 28. Los participantes Joaquín Hernández y Manuel García Zaplana ilustran la desocultación de las historias obliteradas de lxs trabajadorxs y del movimiento obrero en *El año del descubrimiento* (00:21:17)

En definitiva, en *El año del descubrimiento* se ofrece una exploración estético-filosófica sobre las articulaciones del estar-juntos al materializar la comunidad como una experiencia constitutiva a la existencia. Los múltiples niveles de *partición* en la película (la pantalla dividida/no dividida, el relato oficial/no oficial, el género de ficción/no-ficción, etc.) conforman una estética coral, plural y desautorizada. Esta configuración desafía el imaginario filosófico, político y cultural que se desprende de la ontológica clásica del sujeto y de la idea humanista de individuo y de sociedad. El film se aleja de la comunidad entendida como una agrupación o fusión de individuos que producen una obra juntos, y se acerca a la condición de finitud y a la de fragilidad que atraviesan la existencia. Esta exploración de los límites estético-formales torna, en definitiva, legible(s) la(s) historia(s) obliterada(s) de lxs trabajadorxs cuya comprensión excedía los márgenes normativizados de representación política y cultural.

## Bibliografía

- AJA, Jaime, HERNÁNDEZ, José y SÁNCHEZ, Eduardo (2021). «La precariedad juvenil: un fenómeno estructural», en *Vidas Low Cost. Ser joven entre dos crisis*, Javier Pueyo (coord.). Catarata, 77-122.
- ARAGÓN, Jabi (2021). «Contracampo», *Libre pensamiento*, 106, 120-1.
- BARTOLOMÉ, Cecilia y BARTOLOMÉ, José Juan (1979-1980). *Después de...: No se os puede dejar solos y Atado y bien atado*. Producciones Cinematográficas Ales S.A.
- CALABUIG, Tino, y CONDOR, Miguel Ángel (1975). *La ciudad es nuestra*. Federación Regional de AA.VV. de Madrid. En <<https://archivodelatransicion.es/documentales/archivo-documentales-documentales-de-la-transicion>>.
- COLECTIVO DE CINE DE MADRID (1976) *Vitoria*. [www.colectivodecinede-madrid.com](http://www.colectivodecinede-madrid.com).
- (1975). *Amnistía y libertad*. [www.colectivodecinede-madrid.com](http://www.colectivodecinede-madrid.com).
- (1977). *Hasta siempre en la libertad*. [www.colectivodecinede-madrid.com](http://www.colectivodecinede-madrid.com).
- DÍAZ MORLÁN, Pablo, ESCUDERO GUTIÉRREZ, Antonio y SÁEZ GARCÍA, Miguel Ángel (2008). «El desmantelamiento de la siderurgia integral del Mediterráneo español (1977-1984)», *Revista de Historia Industrial*, 38, 161-88.

- GALLEGO, Javier (2021). «El año del descubrimiento: la peli de la clase obrera», *Carne Cruda*, 15 de febrero. En <[www.eldiario.es/carnecruda/programas/ano-descubrimiento-peli-clase-obrera\\_132\\_7221249.html](http://www.eldiario.es/carnecruda/programas/ano-descubrimiento-peli-clase-obrera_132_7221249.html)>.
- GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Enrique (2011). «La lucha contra el cierre de Altos Hornos del Mediterráneo de Sagunto (Valencia)», *Espacio, Tiempo, y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 23, 201-20.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Héctor y VEGA GARCÍA, Rubén (2022). «¡A la huelga! Conflictos laborales y marcos políticos en España. Del Tardofranquismo a la Democracia», *Sociología del Trabajo*, 100, 69-87.
- IBARRA BASTIDA, José (2016). *Cartagena en llamas. La crisis industrial de 1992*. Corbalán.
- JORDÀ, Joaquím (1980). *Numax presenta...* Asamblea de Trabajadores de Numax.
- (2005). *Veinte años no es nada*. Ovideo.
- LÓPEZ, Isidro y RODRÍGUEZ, Emmanuel (2010). *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad De Propietarios En La Onda Larga Del Capitalismo Hispano (1959-2010)*. Traficantes De Sueños.
- LÓPEZ CARRASCO, Luis (2020). *El año del descubrimiento*. Lacima Producciones, Cromagnon Producciones, Magnética Creative Lab, Alina Film.
- (2013). *El futuro*. Ion de Sosa Filmproduktion, Elamedia Estudios, Encanta Films.
- (2017). *Aliens*. Ion de Sosa Filmproduktion.
- (2020). «Pasado continuo. Formas cinematográficas para reconstruir el pasado reciente», *Cine y cultura popular en los 90. España-Latinoamérica*, Manuel Palacio y Vicente Rodríguez (eds.). Peter Lang, 195-215.
- MARTÍNEZ-CELORRIO, Xavier (2021). «Ascensor social y contramovilidad descendente entre los jóvenes *millennials* en España», en *Vidas Low Cost. Ser joven entre dos crisis*, Javier Pueyo (coord.). Catarata, 27-76.
- MURCIA, Oriol (2010). *Setenta y dos horas*. Démodé Produccions SCCL y Soul Productions SL.
- NANCY, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*, Pablo Perera (trad.). Arena Libros.
- (2013). *La partición de las voces*, Jordi Masso (trad.). Avarigani Editores.
- PORTABELLA, Pere (1977). *Informe general*. Pere Portabella.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*, Cristóbal Durán (trad.). LOM Ediciones.
- ROSA, Hartmut (2016). *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.
- RUBIO LÓPEZ, Cristina (2023). «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», *Visual Review. International Visual Culture Review*, 15.3, 1-11.
- SANZ LÓPEZ, Julio (2019). *1992: El año de España en el mundo*. Diss., Universidad Complutense de Madrid.
- VIOTA, Paulino. (1977). *Con uñas y dientes*. Piquío Films, Góndola Producciones Cinematográficas.

YÁÑEZ, Manu (2020). «Entrevista a Luis López Carrasco, director de *El año del descubrimiento*». *Otros Cines Europa*, en <<http://www.otroscineseuropa.com/entrevista-a-luis-lopez-carrasco-director-de-el-ano-del-descubrimiento/>>.

ZEGRÍ, Orsini y PEÑA, Falconetti (2008). *Autonomía obrera*. Espai en Blanc.