

Guillermo ALTARRIBA VILANOVA

Esculpir el tiempo (de crisis)

Construcciones fílmicas sobre la recesión económica global

*Trabajo de Fin de Carrera
dirigido por
Joan Andreu ROCHA SCARPETTA*

Universitat Abat Oliba CEU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
Grado en Periodismo

2016

Resumen

El cine es una herramienta muy poderosa para analizar la concepción de una sociedad acerca de un determinado fenómeno. Partiendo de esta base, mediante una metodología inductiva y el análisis de una serie de películas que de un modo u otro abordan la crisis económica global que comenzó en 2007, este trabajo propone que se puede comprender a través del séptimo arte de qué forma la ciudadanía digiere y entiende un fenómeno a la vez tan complejo y demoledor.

Resum

El cinema és una eina molt poderosa per a analitzar la concepció que té una societat sobre un fenomen determinat. Partint d'aquesta base, mitjançant una metodologia inductiva i l'anàlisi d'una sèrie de pel·lícules que, d'una forma o d'una altra, aborden la crisi econòmica global que va començar al 2007, aquest treball proposa que es pot comprendre a través del seté art de què manera la ciutadania digereix i entén un fenomen a la vegada tan complex i tan demolidor.

Abstract

Cinema is a very powerful tool to analyze the conception that a certain society has upon a phenomenon. From that basis, via an inductive methodology and the analysis of a series of films about the economic global crisis that began in 2007, this essay proposes that it is possible to comprehend through cinema how the citizens assimilate and understand a phenomenon that is as complex as devastating.

Palabras claves / Keywords

Cine – Crisis económica – Sociología – Hollywood – Cine europeo – Cine contemporáneo – Recesión.
--

Sumario

Introducción.....	11
Objeto de estudio.....	12
1. Marco teórico – Las crisis del siglo XX y su representación fílmica.....	13
1.1. El cine y las crisis a lo largo de la Historia: ¿un subgénero propio?.....	13
1.1.1. Antecedentes del subgénero: el mundo pre-Crac.....	13
1.1.2. El Crac del 29: el pistoletazo de salida.....	14
1.1.2.1. El caso de EEUU: el epicentro de la crisis.....	15
1.1.2.2. La Gran Depresión fuera de EEUU: el caso de Alemania.....	17
1.1.3. Las grandes crisis del siglo XX.....	18
1.1.3.1. Los acuerdos de Bretton Woods y el neorrealismo (1944).....	18
1.1.3.2. Después de Vietnam: la crisis del petróleo (1973)....	19
1.1.3.3. El segundo Lunes Negro (1987).....	20
1.1.3.4. Las dos torres (2001).....	20
1.2. La crisis económica actual. Un breve resumen.....	21
1.3. Un método de análisis cinematográfico.....	24
2. La crisis económica actual: respuestas desde el cine.....	25
2.1 Unas consideraciones previas sobre la no-ficción.....	25
2.2. Nivel 1 – La crisis desde una perspectiva bancaria o empresarial.....	27
2.2.1. Up in the air.....	28
2.2.2. The Company Men.....	31
2.2.3. Wall Street: El dinero nunca duerme.....	34
2.2.4. Margin Call.....	38
2.2.5. La gran apuesta.....	43
2.2.6. Conclusiones del nivel 1.....	48
2.3. Nivel 2 – La crisis desde una perspectiva social.....	49
2.3.1. El capital humano.....	51
2.3.2. Dos días, una noche.....	54
2.3.3. Techo y comida.....	57
2.3.4. La ley del mercado.....	60
2.3.5. Respira.....	62
2.3.6. Conclusiones del nivel 2.....	65
2.4. Nivel 3 – La crisis desde una perspectiva lúdica.....	66
2.4.1. Murieron por encima de sus posibilidades.....	67

2.4.2. Perdiendo el norte.....	71
2.4.3. Conclusiones del nivel 3.....	73
Conclusión.....	75
Filmografía.....	78
Bibliografía.....	84
Anexo.....	90

Introducción

El arte nunca se da en el vacío. Toda obra de arte, sea una pintura, una canción o una escultura, constituye un acto de interpretación (Burke, 2001, p. 201). Lo mismo ocurre, por tanto, con el cine: ninguna película es independiente de la sociedad en que se gesta. De hecho, tal vez en el cine esto ocurra con más intensidad que en otras artes, dado que requiere la presencia necesaria del espectador.

Como apunta Casetti, “el film, incluso antes de ser visto, se da a ver: por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracteres; al presentarse, se construye un interlocutor ideal al que pide colaboración y disponibilidad” (1996, p. 13). Orellana y Martínez Lucena apuntalan la idea añadiendo un matiz:

“[Cualquier film] está anclado en una determinada manera de mirar la realidad, de concebir el mundo, pertenece a una determinada visión que él no engendra y que le sirve de horizonte en el que poder instaurar su novedad. Pero, además, este artificio necesita ser sostenido en la realidad de la cultura. (...) Lo que está claro es que nuestro cine es el producto de numerosas fuerzas tectónicas culturales que lo hacen posible. Aunque también es verdad que las películas forman parte, a su vez, de esos agentes telúricos, y, por tanto, pueden frenarlos o acelerarlos. (...) Se trata de ver cómo el cine plantea los problemas culturales que la historia le va legando” (2010, pags. 11, 14)

Partiendo de esta premisa, resulta posible realizar el camino inverso: utilizar los productos cinematográficos para explorar el modo en que una cultura o sociedad determinada concibe un fenómeno. En otras palabras, utilizar la pantalla de cine – esa “enorme ventana donde se configuran los deseos, las frustraciones, las creencias, las emociones o las obsesiones de las personas que forman una población” (González i Paredes, 2003, p. 19)- para saber más del espectador.

En este trabajo aplicaremos este método para analizar la representación fílmica de la crisis económica actual. De esta manera, no solo esperamos poder extraer conclusiones acerca de cómo se ha retratado la recesión global en la pantalla grande, sino también acerca de la forma en la que nuestra sociedad concibe este fenómeno.

El objetivo es utilizar la ficción para identificar las construcciones conceptuales con que la sociedad ha buscado comprender y aprehender una hecho a la vez tan complejo y con tantas implicaciones para la ciudadanía como lo es la crisis económica global que estalló en 2008.

Objeto de estudio

Antes de pasar al estudio en sí, conviene acotar el objeto de estudio. En este trabajo analizaremos el cine de ficción occidental contemporáneo que refleje explícitamente la crisis económica. Es un grupo de películas muy concreto pero lo suficientemente nutrido –a lo largo de este trabajo hemos identificado en él cerca de una cincuentena de films- como para resultar representativo.

Vamos a definir cada una de los elementos que componen el nombre de nuestro objeto de estudio para acotarlo bien:

- **“Cine de ficción”**: En el presente trabajo hemos excluido el análisis de los muchos documentales que se han realizado para intentar explicar la crisis económica –aunque en el apartado 2.1. hemos redactado un listado exhaustivo-. El objetivo es apartarnos de la descripción fiel de los hechos históricos para buscar, como comentábamos en la introducción, las corrientes conceptuales latentes o inconscientes, que consideramos que quedan mejor plasmadas en la ficción.
- **“Occidental”**: Dada la vastedad de la producción cinematográfica en nuestro mundo globalizado, acotaremos el análisis a la realidad que nos es más cercana: EEUU –por ser donde se originó la crisis económica y donde se encuentra la industria fílmica más influyente a nivel mundial- y Europa.

Por ello, obviaremos el análisis de otras filmografías que también han abordado el fenómeno como la china –con obras como *24 City* (Jia Zhangke, 2009), *Supercapitalist* (Simon Yin, 2012) o *Un toque de violencia* (Jia Zhang Ke, 2013)-, la hongkonesa –por producir, entre otras, *Life Without Principle* (Johnnie To, 2011)- o la sudamericana –la colombiana *¡Pa! Por mis hijos lo que sea* (Harold Trompetero, 2015) también trata el tema de la debacle económica-.

- **“Contemporáneo”**: Entendido como “contemporáneo a la crisis”. Esta acotación significa que nos limitaremos al periodo posterior al estallido de la crisis, a los ocho años comprendidos entre 2008 y 2016.
- **“Que refleje explícitamente la crisis económica”**: La última acotación hace referencia a que para entrar en el grupo objeto de estudio, las películas consideradas tienen que introducir en su argumento de forma explícita el contexto económico posterior al derrumbe de los mercados bursátiles de 2007.

Esto implica que se quedarán fuera las películas que, a pesar de cumplir los parámetros anteriores, se interesen por el tema de una forma totalmente metafórica, como es el caso de cintas de superhéroes como *El caballero oscuro: La leyenda renace* (Christopher Nolan, 2012) o de ciencia ficción -

como la animada *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) o la más oscura *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)-.

1. Marco teórico – Las crisis del siglo XX y su representación fílmica

1.1. El cine y las crisis a lo largo de la Historia: ¿un subgénero propio?

El cine es un medio joven, con apenas algo más de un siglo de vida, y –dada la tendencia de la humanidad a enfrascarse cada cierto tiempo en una crisis económica- tuvo que lidiar con crisis económicas casi desde su nacimiento. Dejando aparte la I Guerra Mundial y la recesión de 1921 –momentos en los cuales el cine no era aún un medio artísticamente maduro (Korte y Faulstich, 1991)-, el primer gran golpe a la economía con que convivió la industria cinematográfica fue el Crac* del 29.

1.1.1. Antecedentes del subgénero: el mundo pre-Crac

Antes de llegar a este momento traumático de la historia de los EEUU –y por ende, del mundo- hace falta echar la vista atrás. A la Gran Guerra siguió un periodo económicamente burbujeante, tan boyante que la década posterior a la I Guerra Mundial ha pasado a la historia con el sobrenombre de los *Roaring Twenties* o “locos años 20”. Señala Grosu que a partir de este periodo “el significado de “consumir” se amplió, introduciendo denotaciones de placer, diversión y libertad: el consumo pasó de ser un medio a volverse un fin en sí mismo” (2012, p. 2).

Entre notas del entonces incipiente jazz, *flappers* con peinados *bob cut* y muebles *art déco* transcurrió una década en la que Occidente se recompuso desde las cenizas de la guerra. El crecimiento de la producción anual durante esta década fue el más alto en la historia de los Estados Unidos (Harrison y Weder, 2009), un progreso disparado fruto de una serie de factores como el desarrollo industrial –con *highlights* como la cadena de producción en la industria automovilística, la adopción de la energía eléctrica o el uso de los motores fraccionales-, la consolidación de la radio y el cine como medios de comunicación de masas o el hecho de que la producción en serie hizo la tecnología asequible para la clase media.

En lo referente al cine, es durante esta década previa al derrumbe económico cuando el medio comienza a desarrollarse como una forma artística por derecho propio. Los principales factores que se combinaron y dieron como resultado un crecimiento de la significación política del cine fueron básicamente cuatro: los avances técnicos –el “Ustedes aún no han escuchado nada” de un Al Jolson tiznado de negro daba inicio en 1927 al reinado del cine sonoro-, la mayor significación económica social de la industria cinematográfica –en estos años se consolidaron las grandes productoras: Universal, Warner Bros, Fox, Metro Goldwyn Mayer, Columbia, Paramount y la RKO, amén de Associated Producers y la United Artists de Fairbanks, Chaplin, Pickford y Griffith (García Fernández, 2008)-, el desarrollo de las posibilidades estéticas del cine como medio artístico –fueron los años de, entre otros, los pioneros de la ciencia ficción

*(El *Diccionario Panhispánico de Dudas* recomienda la grafía *Crac* (plural *Cracs*) para referirse a “una quiebra financiera o comercial” en lugar de *Crack*, que además –según la misma fuente- “tampoco es el término correcto en inglés, lengua en la que, con este sentido, se usa *crash*”)

como *Homunculus, 1. Teil* (Otto Ripert, 1916) o *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y del terror, con *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) y *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922)- y el crecimiento de la masa de público espectador.

El cine como herramienta política -como “medio masivo de acción polifacética, con un elevado grado de ilusión de realidad”, según lo conceptualizan Korte y Faulstich (1991, p. 14)- apareció durante esta década. El cine dejó de ser un sustituto barato del arte para las masas y adquirió una entidad nueva y propia. Como apuntan también los autores citados en este párrafo, a partir de 1925 la evolución de la producción fílmica “corrió paralela a las correspondientes transformaciones de la realidad social y política, fue influida por ella y, a su vez, influyó también en ella” (1991, p. 13).

Buena parte de este trabajo no se realizó en Hollywood, sino al otro lado del océano: fueron los directores soviéticos Sergéi M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov quienes –además de jugar con las posibilidades narrativas del montaje cinematográfico- comenzaron a fijarse en las posibilidades de la denuncia social para la construcción de historias en el cine. Eisenstein con *La huelga* (1924-25), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927-28) o *Lo viejo y lo nuevo* (1929), y Pudovkin con *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad en Asia* (1928) son ejemplos claros. Las mencionadas son algunas de las películas con trasfondo social que modularon de algún modo la producción cinematográfica durante los años previos a la Depresión que venía.

1.1.2. El Crac del 29: el pistoletazo de salida

Y de repente todo se vino abajo: en octubre de 1929, la economía estadounidense se desplomó. Las causas concretas de este crac se remontan a 1925, fecha en la que en EEUU se comenzó a dar una “sobreproducción” (Hernández, Moraleda y Sánchez, 2011, p. 75) de ciertos productos –especialmente agrícolas -, lo que dio lugar a la caída de los precios, al desempleo y a la pérdida del poder adquisitivo de la población.

Esto llevó a la creación de una burbuja financiera: la especulación propia del cuento de la lechera se había asentado como la manera de enriquecerse rápidamente a pesar de que el dinero de las acciones que se manejaban era ficticio, ya que estaba muy por encima de su valor real. Así lo explican Hernández, Moraleda y Sánchez en su estudio sobre el Crac del 29:

“La gente sacaba créditos en los bancos y ponía ese mismo dinero en bolsa, a un interés más alto de lo que pagaba. Frecuentemente, para comprar acciones, los empresarios pedían créditos a los bancos; debido a que la ganancia de las acciones era mucho mayor que el interés que debían pagar

por los créditos bancarios, los beneficios eran enormes. A finales de la década, la prosperidad, que antes estaba basada en el desarrollo industrial, pasó a depender de la especulación” (2011, p. 75)

Visto desde fuera, resulta obvio que esta producción en serie de castillos en el aire tenía que desmoronarse por alguna parte. Los precios de las acciones seguían subiendo pese a que las empresas habían detenido su crecimiento, y muchas fábricas comenzaban a despedir empleados. La situación se volvió tan insostenible que la Reserva Federal de los EEUU se quedó sin capital, y llegó a su culmen con el desmoronamiento bestial de la bolsa el 24 de octubre de 1929, conocido como Jueves Negro. A este desplome le siguieron el Lunes Negro y el Martes Negro, fechas marcadas por un deterioro catastrófico de la caída de acciones y, esta vez sí, el pistoletazo de salida definitivo a una etapa de crisis profunda no solo en EEUU sino también en el resto del mundo.

Como señalan Korte y Faulstich, esta crisis económica puso en tela de juicio la legitimidad del capitalismo como sistema –“Las avalanchas de colapsos de empresas, una desocupación en veloz crecimiento y una crisis social que se creía superada desde mucho tiempo atrás tuvieron, además de sus devastadores efectos existenciales, nítidas consecuencias también para la estabilidad y credibilidad políticas de las democracias occidentales” (1991, p. 14)- y marcaron con su yugo los años posteriores, la conocida como Gran Depresión. En 1932 se alcanzó un triste récord de desempleo, de acuerdo con los datos del National Bureau of Economic Research, con un 23,6% de la mano de obra civil sin trabajo.

1.1.2.1. El caso de EEUU: el epicentro de la crisis

Visto que este mazazo a la economía coincidía con el auge del cine como medio de expresión artística –y también como fenómeno social: en 1932, el entonces presidente Herbert Hoover regaló a los pobres entradas para el cine, “una necesidad que estaba en tercer lugar tras la comida y el vestir” (Bergman, 1971, xii. Citado en Gianos, 1999, pag. 75)- encontramos a raíz de este problema las primeras respuestas del séptimo arte a una crisis económica contemporánea. No podía ser de otra manera si, como apunta Sorlin, cada película “está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época en que se produce, con lo que es una de las expresiones ideológicas del momento” (SORLIN, PIERRE. *The Films in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980. Citado en Pélaz López, 2010).

Ante la situación del país, la industria del cine respondió a la Gran Depresión, como apunta Gianos, “con una mezcla de acercamiento y evasión” (1999, p. 75). La segunda opción la ejemplifican la cantidad de cintas escapistas o musicales que proliferaron en la década de los 30. Según señala Ritzel, se trataba de “películas modernas de entretenimiento con músicaailable de actualidad y arrebatadoras situaciones coreográficas, de estrellas atractivas con interesantes posibilidades de identificación” (1991, p.259). Fred Astaire, Ginger Roberts o Shirley Temple son los nombres propios de esta etapa musical que se inició con *Volando hacia Río de Janeiro* (Thornton Freeland, 1933) y siguió con títulos como *La alegre divorciada*

(Mark Sandrich, 1934), *En alas de la danza* (George Stevens, 1936) o la archiconocida *El mago de Oz* (Victor Fleming y George Cukor, 1939).

En el otro extremo están los llamados *Social Problem Films*, que trataban la situación económica de un país roto como telón de fondo o como núcleo de la historia. En el primer grupo destaca la aparición de un género que -como el western- se revela como profundamente estadounidense por su perdurabilidad e identificación de su público: las películas de gánsters. *Hampa dorada* (Mervin LeRoy, 1930), *Scarface, el terror del hampa* (William A. Wellman, 1932) o *El enemigo público* (Mervin LeRoy, 1931) fundaron un género que tenía lugar en una sociedad “de dislocación económica masiva, conciencia de clase y una penetrante carencia de fe en las instituciones políticas y económicas” (Gianos, 1999, p. 76).

Dentro de esta categoría de *Social Problem Films*, destaca *Soy un fugitivo* (Mervin LeRoy, 1932) por el retrato que realiza de la desesperanza en la que la Depresión ha sumido a la población ordinaria: la historia sigue a un hombre que huye de su pena de prisión en un *chain-gang* y subsiste robando. La cinta ilustra un país despedazado y hundido en la miseria, una constante en las películas de esta década que tratan la realidad social: no ahondan en las causas macroeconómicas de la crisis sino meramente en sus consecuencias.

Resulta curiosa la presencia que el entorno económico tiene en la primera versión de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). El inicio de la película del gorila gigante invoca el miedo cotidiano de la Gran Depresión con unas imágenes de señoras bien vestidas haciendo cola para recibir comida de la caridad, unas imágenes “de un crudo realismo, de cariz casi documental y tan actuales, que debieron quedar profundamente marcadas en la retina del espectador contemporáneo” (Roche Cárcel, 2013, p. 130). Este temor a la miseria o a la pobreza se verá superado más tarde, a modo escapista, por un terror sobrenatural y primario cuando el rey Kong quede en libertad por las calles de Nueva York.

En la misma dirección encontramos la película *El defensor público* (J. Walter Ruben, 1931), una película en la que un elemento fantástico –en este caso una suerte de precursor de Batman, un justiciero que firma como “The Reckoner”- se ve acompañado por el retrato de la situación económica de la época. Resulta representativo, en este caso, que los villanos de esta protohistoria de superhéroes sean banqueros y malvados hombres de negocios.

Sin embargo, el director por excelencia de la Depresión y el New Deal –la política económica intervencionista que el presidente Roosevelt llevó a cabo entre 1933 y 1938- no fue otro que Frank Capra (Pelaz López, 2010). Tras unas primeras películas de entretenimiento escapista, Francesco Rosario Capra (1897-1991) comenzó a afrontar la realidad de su país adoptivo hacia 1932, año en que se estrenó su primera obra que afrontaba el tema de cara: *La locura del dólar*, una película sobre un director de banco que prestaba dinero sin aval a la gente y que más tarde era correspondido con su apoyo.

Más adelante, Capra titubeó sobre qué rumbo tomar -en sus siguientes obras (*Dama por un día*, en 1933, o *Sucedió una noche*, de 1934) la crisis económica y la dura

situación del país aparecía solo como un telón de fondo para ambientar una serie de comedias amables-, pero tras un periodo de colapso personal regresó con una serie de películas comprometidas socialmente. La primera de ellas –directamente enfocada a la crisis- fue *El secreto de vivir* (1936), y le siguieron otras como *Vive como quieras* (1938) o *Caballero sin espada* (1939). A pesar de la dura realidad social que retrata, Capra ha sido recordado como un idealista, como un adalid del optimismo crítico (Grau, 2012) y como un creador de historias utópicas en las que el bien acaba triunfando sobre el mal.

El colofón a esta serie de películas sobre la realidad social –que incluye otros ejemplos como *La fuerza bruta* (Lewis Milestone, 1939)- vino con *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), un caso tardío –en 1940 los peores efectos de la crisis ya quedaban atrás- pero paradigmático. Aunque *Las uvas de la ira* presenta argumentalmente una historia de entretenimiento pequeñoburgués –apunta Guntner que “el guion cinematográfico de Nunnally Johnson atempera la crítica social de John Steinbeck [autor de la novela original, de 1939] y la convierte en añoranza de un *ethos* de pequeña ciudad y de ayuda al buen vecino” (1991, p. 334)-, las imágenes que muestra la cámara beben del documentalismo de años anteriores y muestran la realidad social del “pueblo” y la “tierra” en esos momentos. Cabe destacar la que se ha dado en llamar como “escena del desalojo”, en la que Muley Graves y su familia deben abandonar su granja: esta escena combina la preocupación de un cine documental con la expresión de la miseria mediante los elementos típicos de Hollywood -esto es, el uso de recursos de cámara, la combinación de planos y el montaje-.

Como último apunte sobre la reacción de la industria cinematográfica estadounidense a este primer crac bursátil al que se enfrenta, es curioso el caso de *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941). Se trata de una parodia de los *Social Problem Films* en la que un director de cine cuyos días de gloria ya han pasado decide “hacer realidad el potencial del cine como medio sociológico y artístico” y sale en busca de la pobreza. La cinta realiza una mordaz crítica a la mirada de Hollywood sobre la realidad social de la época –el mayordomo del protagonista lo expresa agudamente: “Este tema es aburrido. Los pobres ya lo saben todo sobre la pobreza, solo los ricos morbosos hallan atractivo en este tema”, apunta-. Finalmente, el director desiste y vuelve a Los Ángeles para rodar una comedia.

1.1.2.2. La Gran Depresión fuera de EEUU: el caso de Alemania

La Gran Depresión no fue un fenómeno exclusivamente estadounidense, ya que, si bien se inició en los EEUU, la crisis de 1931 posterior al Crac tuvo un alcance global (Moessner y Allen, 2011). Por tanto, se puede rastrear su impacto en otras cinematografías. Es especialmente interesante el caso de Alemania durante la República de Weimar por la aparición de las llamadas “comedias de la depresión”: películas que combinan una descripción acertada de la situación social -desocupación, pobreza, escasez de viviendas...- con una actitud vitalista y positiva, con alegría de vivir y bullente optimismo. *Los tres de la estación de servicio* (Wilhelm Thiele, 1930), *Cómo llegaré a ser rico y feliz* (Max Reichmann, 1930) o *Un sueño rubio* (Paul Martin, 1932) son ejemplos de esta corriente.

Sin embargo, la obra paradigmática de la producción alemana sobre la crisis en esta época es *El contador Kremke* (Marie Harder, 1930). A pesar de ser un drama y no una comedia, la primera y única película de Harder, directora del servicio cinematográfico del SPD –el partido socialista alemán-, es un reflejo de “un destino tal como los que se desarrollan a diario, tanto o más trágicamente aún”, como rezan sus títulos de inicio.

El contador Kremke del título es un trabajador que pasa de ser un empleado con trabajo estable a un parado desesperado por llegar a fin de mes, hasta que finalmente se suicida. Se contrapone su historia a la Erwin, el “obrero consciente” –según la expresión usada por Korte (1991, p. 157)- que persevera en su empeño y no sueña con una situación anterior ideal que no ha conocido sino que se conforma con lo que hay. La película es un intento por parte del SPD de “desenmascarar, en tanto ideología, las ideas pequeñoburguesas ampliamente difundidas entre los empleados” (Korte, 1991, p. 160) y pretende anticipar un cambio en el status quo, la sustitución de la burguesía y del capitalismo –un sistema caído en desgracia tras la crisis del 29- por una nueva clase social, el proletariado consciente de su condición.

Otros ejemplos similares son *El viaje a la felicidad de la madre Krause* (Piel Jutzi, 1929) o *¿De quién es el mundo?* (Brecht, Dudow y Eisler, 1932), aunque según apunta Korte “la proporción de estas películas en la oferta global de la época sigue siendo despreciablemente escasa” (1991, p. 166). La mayoría de producciones eran, o bien cintas de escapismo y entretenimiento puro o bien un creciente número de películas abiertamente militaristas y nacionalistas. Huir de la realidad triste y gris era una necesidad acrecentada netamente por la persistencia de la crisis.

1.1.3. Las grandes crisis del siglo XX

Hasta el siglo XXI, la Gran Depresión ha sido la gran crisis llevada a la pantalla con generosidad: aunque el pasado siglo estuvo lleno de caídas repentinas de la economía, al cine parece que a partir de los años 40 dejan de importarle de forma tan generalizada las recesiones contemporáneas, posiblemente por el escaso impacto a corto plazo de estos tropiezos de la economía. Aun así, continúan habiendo películas que se construyen como espejo e interpretación de la realidad económica del momento.

1.1.3.1. Los acuerdos de Bretton Woods y el neorrealismo (1944)

O el final de la II Guerra Mundial. Como ya ocurrió en 1921 con el fin de la Gran Guerra, la posguerra que siguió a la victoria aliada sobre Hitler fue devastadora. O más incluso: Pérez, Bringas y Domínguez destacan que “los horrores y la destrucción de la segunda conflagración mundial sobrepasaron con creces los de la primera” (2010, p. 14). Los acuerdos de Bretton Woods se firmaron en una conferencia internacional celebrada en junio de 1944, y buscaban definir el entorno económico internacional tras la guerra, corrigiendo los errores aprendidos en la anterior guerra mundial. Fruto de estos pactos se crearon la Organización del Comercio Internacional, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.

Este esfuerzo por la reconstrucción encontró su eco en pantalla especialmente en Italia, con la aparición de un nuevo estilo: el neorrealismo. Se trata de una escuela que “basándose en la realidad y viviéndola con sencillez, críticamente, coralmente, interpreta la vida como es y los hombres como son” (VERDONE, MARIO. “El neorrealismo”. En *Cuaderno de cine* 26. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Citado en Barbachano, 1997, p. 11).

Como apunta Camporesi, “el camino indicado por el neorrealismo parecía el que mejor podía sintonizar con el esfuerzo de reconstrucción material y moral al que se enfrentaba el mundo. Y como tal se le reconoció y ganó su prestigio en el escenario internacional que justo en esos años estaba consolidando algunas de sus más importantes instituciones de influencia global” (2014, p. 106). El neorrealismo como estilo se consolidó en 1946 con la tríada de *Roma ciudad abierta* (Roberto Rossellini), *El limpiabotas* (Vittorio de Sica) y *Un día en la vida* (Alessandro Blasetti), y alcanzó una de sus cimas como retrato social con *Ladrones de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), un “drama profundo de la soledad y el desempleo” (Barbachano, 1997, p. 29).

1.1.3.2. Después de Vietnam: la crisis del petróleo (1973)

En 1971, las reservas de oro de EEUU se redujeron drásticamente debido a sus inversiones en el exterior y al coste de la guerra de Vietnam, con lo que el valor del dólar dejó de estar respaldado por el brillante metal. Sin consultar al resto de miembros del Sistema Monetario Internacional, el presidente Nixon decidió suspender la convertibilidad con el oro y devaluó la moneda en un 10%, sólo para volver a devaluarla en el 73 y poner fin definitivamente al patrón oro. A esta recesión se unió la conocida como “Crisis del petróleo” en 1973: los países de la OPEP decidieron cortar el suministro de petróleo a los países que apoyaron a Israel durante la guerra entre árabes e israelíes del Yom Kippur. Esta decisión vació las gasolineras y provocó un aumento del precio del crudo de 2,50 a 11,50 dólares en 1974.

La industria cinematográfica se encontraba ya plenamente asentada y el séptimo arte florecía como nunca antes –en la década de los 70 se filmaron algunas obras maestras como *El Padrino*, *Apocalypse Now* (ambas de Francis Ford Coppola, de 1972 y 1979 respectivamente) o *Taxi Driver* (Martin Scorsesse, 1977), amén de éxitos revienta-taquillas como *Star Wars* (George Lucas, 1977) o *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975)-. Sin embargo, el cine no se interesó por las consecuencias de esta crisis como sí lo hizo con la Gran Depresión. Bien porque sus efectos no fueron tan devastadores, bien porque los directores andaban a otra cosa, es difícil rastrear la crisis del petróleo en el cine de los años 70 y 80.

Entre las pocas cintas encontramos la segunda versión de *King Kong* (John Guillermin, 1976), que, de acuerdo con el análisis de Roche Cárcel, se sustenta en la crisis del petróleo de la misma forma que la cinta original se apoyaba en el Crac del 29 (2013, p. 128). No es, sin embargo, tan evidente: el barco que lleva a los

protagonistas a Skull Island es ahora un petrolero –el *Petrox Explorer*- que en lugar del oro negro encuentra un simio monstruoso del mismo color.

Otra película, más directamente enfocada, es el thriller *Finanzamantes* (Alan J. Pakula, 1981), una película bastante mediocre –su protagonista, Kris Kristofferson, ganó ese año el Razzie a Peor Actor Principal por su participación en el film- en la que la retirada del suministro por parte de los árabes se convierte en una justificación para una trama de altos ejecutivos y cuentas bancarias secretas.

1.1.3.3. El segundo Lunes Negro (1987)

El 19 de octubre de 1987, Wall Street se desplomó. Ese día el índice Dow Jones de Industriales se desplomó 508 puntos (-22,6%), y arrastró a las bolsas europeas y japonesas. Entre las causas se encuentran el repunte de los intereses durante el mes de septiembre anterior, el abultado déficit público que acumulaba en esos momentos EEUU, la reciente implantación de una nueva tecnología que aceleró la velocidad de las pérdidas y, de fondo, la intensa especulación bursátil en los meses y años previos a esta caída de las bolsas.

De nuevo, el impacto que tuvo esta recesión en la economía fue escasamente recogido en el cine, seguramente debido al poco efecto que tuvo en la economía global o estadounidense –al contrario de lo que preveía el “Grupo de 33”, una reunión de economistas que, según recogía el New York Times el 26 de diciembre de 1987, predijeron que los años siguientes serían “los más complicados desde la década de los 30”, en menos de dos años se recuperó el nivel de crecimiento previo a la caída bursátil-. Estrenada en 1987, sin embargo, la primera *Wall Street* (Oliver Stone) ofrece un vistazo considerado paradigmático a los excesos vividos en el mundo de la bolsa durante los 80.

1.1.3.4. Las dos torres (2001)

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 en EEUU –día tristemente recordado por la caída de las Torres Gemelas de Nueva York a manos de Al Qaeda- también hicieron caer las bolsas. El Nikkei de Tokio cayó más del 6% y las bolsas europeas tuvieron fuertes descensos que llevaron a los inversores a refugiarse en el oro y los bonos del Tesoro estadounidense.

Aunque hay un buen puñado de películas que giran en torno a este desastre - *11'9'01. September 11* (Varios directores, 2002), *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), *Vuelo 93* (Paul Greengrass, 2006), *Mi nombre es Khan* (Karan Johar, 2010), *Tan fuerte, tan cerca* (Ignacio Muñoz Torres, 2011)...-, su foco está puesto en el ataque terrorista o en sus secuelas y no en el desplome de las bolsas.

1.2. La crisis económica actual. Un breve resumen

Finalmente, de 2001 pasamos a 2007, fecha de inicio de la –con los datos en la mano- mayor crisis financiera desde la Gran Depresión. Antes de pasar a su análisis desde lo cinematográfico, conviene resumir, aunque sea brevemente qué ha ocurrido en estos últimos diez años desde un punto de vista económico, para contar con un marco de referencia.

El desastre comenzó con el estallido de una enorme burbuja inmobiliaria: la provocada por la venta de hipotecas subprime. Estas hipotecas –también conocidas como “hipotecas basura”- eran préstamos ofrecidos por los bancos para comprar casas a clientes con escasa solvencia. Eran, por tanto, créditos de alto riesgo, porque la probabilidad de impago era muy alta. Dado que la deuda se puede comprar y vender en el mercado en forma de bonos, estas hipotecas subprime quedaron incluidas en paquetes junto a otras hipotecas teóricamente más sólidas – con calificaciones AAA y similares según las agencias de *rating*-.

La crisis hipotecaria se fraguó porque estos paquetes –llamados CDO u Obligaciones Colateralizadas mediante Deuda- en realidad estaban compuestos por más hipotecas basura de lo que se decía. Esta mentira de las agencias de *rating*, unida a la rapidez de la compraventa de bonos en el mercado financiero y a la ignorancia de muchos de los agentes de este mercado que no sabían realmente qué estaban comprando, fue hinchando la burbuja. Llegó un momento en que grandes bancos y fondos de inversión tenían sus activos comprometidos en hipotecas de alto riesgo en un momento en que las tasas de morosidad y de impago aumentaban.

Todos estos factores se conjugaron en una repentina contracción del crédito y una gran volatilidad de los valores bursátiles, lo que se tradujo en última instancia en una veloz caída de las bolsas mundiales debida, sobre todo, a la falta de liquidez. Varios bancos menores de inversión –empezando por el American Home Mortgage- cayeron en ese agosto de 2007. Esto marca, según apunta Soros (2008) el estallido oficial de la crisis financiera en los EEUU, momento en que los bancos centrales tuvieron que intervenir para dotar de liquidez al sistema bancario.

La Comisión para la Investigación de la Crisis Financiera –puesta en marcha por el gobierno estadounidense- concluyó en enero de 2011 que la recesión, además de “evitable”, fue debida a diversas causas: fracasos extendidos en la regulación

financiera –incluyendo la incapacidad de la Reserva Federal de detener el crecimiento de las hipotecas basura-, colapsos dramáticos en el gobierno de las corporaciones –incluyendo demasiadas firmas financieras actuando sin descanso y corriendo demasiados riesgos-, una mezcla explosiva de préstamos excesivos y riesgo por parte de las viviendas y de Wall Street –lo que puso el sistema financiero en rumbo de colisión con la crisis-, políticos clave poco preparados para la crisis y sin un conocimiento completo del sistema financiero que supervisaban y, por último, violaciones sistemáticas de la ética y la responsabilidad a todos los niveles.

Con la perspectiva que da el tiempo, resulta incluso entrañable leer artículos de la época –como el publicado por Ana Redondo en *Expansión* en 2008 (citado en la Bibliografía)- en los que se asegura que con el rescate de Bear Stearns –el primer gran banco de inversión que colapsó en 2008- por JPMorgan comenzaba el fin de la crisis. Lo cierto es que entre 2007 y 2008 el fenómeno continuó y colapsó, causando la quiebra de una cincuentena de bancos y entidades financieras.

La situación llegó al punto de provocar la quiebra del banco de inversión Lehman Brothers –el banco más antiguo de Wall Street, que pasó de cotizar 72,59 dólares a 0,12 (Redondo, 2008)- lo que a su vez causó la bajada drástica de los mercados financieros y el colapso de AIG, una de las mayores aseguradoras del mundo. Wall Street se desplomó y comenzó una recesión que se extendería a todo el mundo, conocida por el nombre de Gran Recesión

La Gran Recesión –de acuerdo con la definición técnica que reza que una “recesión” es “una disminución significativa del nivel agregado de la actividad económica que dura más de unos pocos meses” (Pérez y Jiménez, 2007) que corresponde a la fase de contracción de un ciclo económico- duró en EEUU oficialmente –según el National Bureau of Economic Research- desde diciembre de 2007 a junio de 2009, 18 meses.

No obstante, tomando el término en un sentido más amplio –como un periodo de actividad económica reducida-, aún podemos usar el término hoy en día para referirnos a la dureza de las condiciones económicas que aún arrastran muchos países. En palabras de Wingfield, “la Gran Recesión técnicamente puede que haya terminado, pero en la práctica no lo ha hecho” (2010).

En Estados Unidos, los efectos de la recesión se dejaron sentir de inmediato y han continuado durante años. Bajando a ejemplos concretos y significativos: según los datos del Banco de la Reserva Federal de St. Louis (FRED, *ver Anexo 1*), el PIB del país se comenzó a contraer el tercer cuatrimestre de 2008 y no volvió a crecer hasta inicios de 2010, y la Oficina del Presupuesto del Congreso calculó que hasta 2017 no se retornaría al nivel potencial (2013). Además, también según el FRED (*ver Anexo 2*), el paro en los Estados Unidos subió hasta cinco puntos porcentuales en pocos meses desde el inicio de la crisis, y no ha sido hasta hace apenas unos meses – en mayo de 2016- que ha vuelto a bajar al 4,7% previo al estallido de la crisis.

Esta recesión se desarrolló según lo que la presidenta argentina, Cristina Fernández de Kirchner, calificó de “Efecto Jazz” (Dayton Johnson, 2008), porque, al contrario que otras crisis recientes -como la del denominado “Efecto tequila”-, ésta se originó en EEUU y se extendió al resto del globo. Dado el carácter -todavía- hegemónico del país norteamericano, el resto de países se vieron afectados por la carencia de crédito. En Europa, el BCE fue incapaz de prever la ola y esta impactó en el continente, provocando la llamada “Crisis del Euro” o crisis de la deuda europea a partir de finales de 2009.

Ya desde finales de 2007 comenzaba a aparecer en el mundo financiero el miedo a una crisis de la deuda soberana –esto es, una situación de dificultad para financiar la Hacienda pública de un país, situación originada por acumular demasiada deuda pública para financiar los déficits presupuestarios-. La calificación crediticia de la deuda de varios estados europeos comenzó a verse afectada por los acontecimientos al otro lado del océano y, agravado por el hecho de que la UE funciona como una unión monetaria sin unión fiscal, los líderes de los estados miembros no reaccionaron bien ni a tiempo.

El 9 de mayo de 2010, ante la preocupación que causaban Portugal, Italia y Grecia –grupo a la cola de la UE, al que se uniría España en 2012, completando el acrónimo PIGS-, los ministros de finanzas europeos crearon el Fondo Europeo de Estabilidad Financiera (FEEF), a través del cual se gestionó un paquete de rescate de 750.000 millones de euros dirigidos a asegurar la estabilidad financiera de la eurozona.

Otras medidas posteriores –como el acuerdo de una quita del 53,5% de la deuda griega por parte de los bancos- también fueron en esta línea y vinieron a reforzar la percepción de que, aunque solo unos países vieron aumentar significativamente su deuda soberana, era un problema de la eurozona en su conjunto por cuanto si un país –Grecia, sobre todo- cayese, arrastraría al euro consigo (Spiegel, 2011).

Muchos países europeos –incluida España- tuvieron que llevar a cabo estrictos programas de austeridad exigidos por Bruselas para reducir su déficit presupuestario y evitar el rescate por parte de la conocida como *troika* –o, lo que es lo mismo, los acreedores comunitarios: la Comisión Europea (CE), el Banco Central Europeo (BCE) y el Fondo Monetario Internacional (FMI)-. Estas políticas y la crisis que las acompaña han tenido consecuencias tanto sociales –el aumento de las tasas de paro (hasta un 11,6% de media en la eurozona en septiembre de 2012)- como políticas –la desconfianza en los partidos tradicionales ha dado lugar a nuevas propuestas como Podemos en España, Syriza en Grecia o el Movimiento 5 Estrellas en Italia-.

En definitiva, y aunque parece que lo peor de esta depresión ya ha pasado (Goodman, 2016), la recesión que golpeó a Estados Unidos y que se sigue notando en Europa ha sido –o es- la más fuerte desde el Crac del 29 y la Gran Depresión que lo siguió. Como colofón a este apartado, basten estas palabras de Castells que vienen a resumir el estado de ánimo general ante la situación económica y sus derivaciones políticas y sociales: se trata de “una década perdida en términos económicos y con efectos devastadores en vidas humanas, sobre todo de vidas

jóvenes tras las elevadas tasas de desempleo juvenil sostenidas a lo largo de esa década” (2014).

1.3. Un método de análisis cinematográfico

A la hora de analizar el texto fílmico –siguiendo la definición de Casetti, el concepto de texto recuerda “la idea de constructo dinámico, de organización abierta y compleja de objeto destinado” (1996, p. 27), esto es, que necesita a la persona a la que se dirige-, hay que tener en cuenta tanto lo que se cuenta como la manera en que se cuenta, pues no existe contenido que sea independiente de su forma (Aumont y Marie, 1990, p. 132).

Con esto en mente, el método que planteamos para analizar las películas objeto de este trabajo es doble: por un lado efectuaremos un análisis narrativo –una sinopsis unida a la explicación del proceso que siguen los personajes principales dentro de cada film- y, por el otro, un análisis contextual y social, en el que describiremos la forma en la que cada película en concreto presenta y trata el fenómeno de la crisis económica, en la línea de lo que Aumont y Marie llaman “análisis temático” o “de contenidos” (1990, p. 130).

A efectos del objeto de este trabajo, es esta segunda parte la realmente interesante, pues a partir de ésta rastreamos las corrientes que puedan haber en el tratamiento de la crisis económica. Puede servir de inspiración la reflexión que realiza Sarris a partir del ejemplo –algo naïf- de la Caperucita Roja:

“Si la historia de Caperucita Roja se cuenta con el Lobo en primer plano y Caperucita Roja en un plano general, es que al director le preocupan principalmente los problemas emocionales de un lobo con la necesidad compulsiva de devorar niñas. Si Caperucita Roja está en primer plano y el Lobo en plano general, se hace hincapié en los problemas emocionales de la virginidad en un mundo corrompido. (...) Un director se siente más identificado con el Lobo: el hombre compulsivo y corrupto, incluso el mal en sí. El segundo director se identifica con la niña: la inocencia, la ilusión, el ideal y la esperanza de la raza” (1967, p. iii)

Una segunda reflexión que viene al caso antes de proceder propiamente al análisis fílmico es la de Bordwell cuando analiza los significados involuntarios de la obra. En nuestro análisis no consideraremos sólo la intención del autor de la obra sino también lo que dice “sin querer”, como apunta este teórico de cine:

“El espectador también puede construir los significados reprimidos o sintomáticos que la obra divulga “involuntariamente”. Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz. Considerado como expresión individual, el significado sintomático puede tratarse como la consecuencia de las obsesiones del artista (...). Considerado como parte de una dinámica social, se pueden rastrear los procesos económicos, políticos o ideológicos -por ejemplo, *Psicosis [Alfred Hitchcock, 1960]* como encubridora del miedo masculino a la sexualidad de la mujer-” (1989, p. 26)

2. La crisis económica actual: respuestas desde el cine

Llegados a este punto, toca analizar el cine producido sobre la crisis económica global que se lleva arrastrando desde 2007. Dada la naturaleza compleja de una película de ficción y el trabajo que conlleva –que incluye el desarrollo, la pre-producción, la producción, la post-producción y la distribución (Steiff, 2005, pp. 26-28)-, la producción fílmica contemporánea a una realidad se dará siempre con cierto retraso. No sorprende, pues, que no comenzasen a aparecer las primeras películas de ficción sobre el tema hasta 2009, y que fuese a partir de 2010 cuando la producción aumentara considerablemente (Lahera, 2014, p. 204).

Para estructurar el análisis, dividiremos la producción cinematográfica sobre la crisis en tres apartados o niveles temáticos. En el nivel 1 agruparemos las películas que abordan la crisis desde una perspectiva empresarial: más centradas en explicar las causas que en abordar las consecuencias, son películas cuyos argumentos se centran en altos ejecutivos o inversores de traje y corbata.

El nivel 2 corresponde a las películas que adoptan una perspectiva social. Fundamentalmente dramas realistas, los films de este apartado versan sobre personajes humildes a quien la crisis ha golpeado. Son películas que aparecen más tarde –a partir de 2012 y 2013- y se centran en las consecuencias de la recesión económica.

Por último, el nivel 3 surge de una situación en que la crisis económica se ha vuelto algo tan cotidiano que se puede hacer broma sobre la misma. En esta categoría hemos incluido las películas que abordan las consecuencias de la crisis pero que huyen del drama realista: comedias o cintas de acción integran este tercer y último nivel.

2.1. Unas consideraciones previas sobre la no-ficción

El objeto de estudio de este trabajo son, como apuntábamos en la introducción, las obras de ficción que incluyen en su argumento de forma explícita la crisis económica que estalló en 2008. Sin embargo, cerrar los ojos a la ingente cantidad de documentales producidos para intentar explicar esta misma crisis sería obviar la realidad. Por ello, y para que quede constancia, cabe mencionarlos antes de pasar al análisis de las ficciones.

Señala Lehara que el principal punto débil de estos documentales es “el aluvión de datos que compendian, pudiendo ir dicha densidad en contra de la claridad expositiva que persiguen” (2014, p. 205), e identifica dos subgrupos. El primero está compuesto por aquellas obras que se concentran en la problemática bancaria de septiembre de 2007 –con representantes como *The Flaw* (David Sington, 2011)- y el segundo, por los documentales cuyo objetivo es sacar a la luz las flaquezas de un sistema neoliberal abocado al desastre.

En este segundo conjunto encontramos obras como *La doctrina del shock* (Mat Whitecross y Michael Winterbottom, 2009), la trilogía *The Trap* (Adam Curtis, 2007), la mediática *Capitalismo: Una historia de amor* (Michael Moore, 2009), la más reciente *Money for nothing: Dentro de la Reserva Federal* (Jim Bruce, 2013) o *Love and power* (Adam Curtis, 2011), incluida en el ciclo *All Watched Over By Machines Of Loving Grace*. Un híbrido de estos dos grupos es el oscarizado documental *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), que a través de la narración del célebre actor estadounidense Matt Damon indaga tanto en las décadas pasadas como en los hechos concretos de la recesión.

El efecto dominó causante de que la crisis saltara a Europa y al resto del mundo encuentra también su reflejo en el cine documental. *The Great Spanish Crash* (Alicia Arce, 2012) cuenta para la BBC el origen de la burbuja inmobiliaria española. También indagan en el origen y desarrollo de la crisis española *¿Por qué!? Una crisis endémica* (Marc Balaguer, 2013) y *Mami, ya sé dónde está el dinero* (Arturo Cisneros, 2015), mientras que *Cuando explotan las burbujas* (Hans Petter Moland, 2012) busca explicar el fenómeno global a partir del *case study* de un pequeño pueblo noruego. En la misma línea explicativa están *Grecia: reinventarse para sobrevivir* (Elena Zervopoulou, 2014), que describe la situación del país a través de tres historias personales, e *Informe general II: el nuevo rapto de Europa* (Pere Portabella, 2015).

Algunos documentales superan la mera exposición de hechos y se erigen en filmes militantes, como *Deudocracia* (Aris Chatzisefanou y Katerina Kitidi, 2011), que aborda el tema de la crisis de deuda griega y propone el impago por considerarla ilegítima. También tienen espíritu activista los documentales *Cleveland Versus Wall Street* (Jean-Stéphane Bron, 2010), que escenifica por justicia poética un juicio que no llegó a darse; *Cazadores de corrupción: la red* (Hege Delhi, 2012); *Insurance Man* (Klaus Stern, 2011), o, a escala más local, *Estudiar en primavera* (Amparo Fortuny, 2014), *Manos arriba, esto es un contrato* (Javier Gascón, 2013) y *El camino* (Francisco Menchón Ortiz, 2013).

La ruina y los efectos de la crisis neocapitalista se dejan ver en trabajos como *Requiem for Detroit?* (Julien Temple, 2010), una letanía de la ciudad industrial

convertida en carcasa, o *Edificio España* (Víctor Moreno, 2014), la historia de otra carcasa: la del edificio que da título al documental y que ante la cámara del cineasta va quedando desmantelado. *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), *Mis Cármenes* (Samuel Domingo, 2014), *#LaPlataforma* (Jon Herranz, 2012) o *Casas para todos* (Gereon Wetzel, 2012) –con sus imágenes que se dirían surrealistas, como un guardia vigilando 30.000 pisos vacíos u ovejas paseándose entre urbanizaciones fantasma- son otros títulos que abordan las heridas abiertas de la crisis en España.

Otro efecto de la crisis en nuestro país –el movimiento de los indignados y el 15-M- tuvo su reflejo en *Las variaciones Guernica* (Guillermo G. Peydró, 2012), un fresco que, como la famosa obra de Picasso, busca mostrar “la imagen de un ataque explícito a civiles desarmados para desmoralizar y someter a una población entera”, según su director. Este mismo fenómeno lo han analizado también los documentales *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015) y, a nivel europeo, *Indignados* (Tony Gatlif, 2012).

Por último encontramos una serie de documentales tardíos que tratan la crisis desde la distancia, como el marco en el que suceden los hechos que relatan. En este último grupo están *La lista de Falciani* (Ben Lewis, 2015), el ecologista *Decrecimiento: del mito de la abundancia a la simplicidad voluntaria* (Luis Picazo Casariego, 2015), *Game Over* (Alba Sotorra, 2015) –que relata cómo la crisis afecta a la familia de un joven obsesionado con las armas- y, centrado en el sector teatral, *Teatro ¿off?* (Magda Calabrese, 2016).

2.2. Nivel 1 – La crisis desde una perspectiva bancaria o empresarial

Bajo este epígrafe, como hemos comentado antes, hemos agrupado las películas que tratan la crisis económica actual poniendo el foco en el mundo empresarial o bancario. Estas películas fueron las primeras en producirse –las encontramos a partir del año 2009, apenas unos meses después del estallido de la crisis económica- y son fruto de un momento en que la recesión parece asunto de hombres trajeados. Los protagonistas de las películas de este nivel 1 son banqueros, inversores de Wall Street o altos ejecutivos. Siguiendo esta tónica general, son películas más centradas en las causas de la crisis y en sus consecuencias inmediatas para el mundo financiero que en su desarrollo posterior.

Para su análisis en profundidad hemos escogido una muestra de cinco películas –las más relevantes en términos de taquilla y repercusión-, que son las siguientes: *Up in the air* (Jason Reitman, 2009), *The Company Men* (2010), *Wall Street: El dinero nunca duerme* (Oliver Stone, 2010), *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011) y –aunque tardía, plenamente identificada con este grupo- *La gran apuesta* (Adam McKay, 2015).

Desde luego, estas no son las únicas películas pertenecientes a este nivel 1, por lo que cabe mencionar el resto. Poco después de estallar la crisis económica, la BBC produjo *The last days of Lehman Brothers* (Michael Samuels, 2009), un relato ficcionado de los días previos a la bancarrota de la entidad financiera el 15 de

septiembre de 2008. En una línea parecida, el estadounidense Curtis Hanson dirigió en 2011 *Malas noticias*, la adaptación del best seller de Andrew Ross Sorkin que indaga en las causas de la crisis económica. También *Cosmopolis* (David Cronenberg, 2012) trata el tema de la recesión, aunque en este caso el director canadiense opta por lo metafórico: un multimillonario cruza una Nueva York llena de disturbios durante el fin del capitalismo.

Cabe hacer mención aquí a *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), ya que, si bien no trata explícitamente sobre la crisis actual al estar ambientada en los años 80, es innegable su conexión espiritual con el momento presente –amén de su influencia en *La gran apuesta*, cinta que comentaremos en profundidad–.

Fuera de Norteamérica, desde Francia, Constantin Costa-Gavras estrenó en 2012 *El capital*, otra cinta sobre el ascenso de un banquero cínico en mitad de la crisis. El último y más reciente ejemplo es la alemana *Un holograma para el rey* (Tom Tykwer, 2016), que sigue a Alan Clay, un empresario estadounidense con la cara de Tom Hanks a quien la crisis económica le hace perder trabajo y familia y que vuela a Arabia Saudí para enderezar su vida.

2.2.1. Up in the air



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Up in the air

País: EEUU

Año: 2009

Duración: 109 min.

Director: Jason Reitman

Reparto: George Clooney, Vera Farmiga, Anna Kendrick, Jason Bateman, Amy Morton

Guion: Jason Reitman, Sheldon Turner (basado en una novela de Walter Kirn)

Música: Rolfe Kent

Fotografía: Eric Steelberg

Producción: Paramount Pictures / Hard C / The Montecito Picture Company

2.2.1.1. Sinopsis y análisis narrativo

Tomando la terminología propuesta por los formalistas rusos (Dix, 2008, p. 109), en *Up in the air* se encuentran sincronizadas *fabula* y *syuzhet* –lo que significa que la historia se narra en orden cronológico, sin prolepsis, analepsis o elipsis–. La tercera película como director de Jason Reitman sigue la historia de Ryan Bringham (George Clooney), un hombre cuyo trabajo es despedir empleados de empresas en las que el jefe –en palabras del propio Bringham– “no tiene pelotas de echarles”.

Impulsado por su lema “moverse es vivir”, Ryan solo se encuentra como en casa subido a un avión, persiguiendo su objetivo vital de acumular diez millones de millas de vuelo. Egoísta y cínico, sus relaciones con terceros son tan efímeras como el tiempo que pasa en casa –“43 miserables días en total el año pasado”, comenta en

una ocasión su omnipresente voz en off-. La película es esencialmente un estudio de personaje: las tribulaciones interiores de Ryan son el motor de la película, el tronco del que parten las dos ramas principales.

La primera de estas ramas es su relación con Natalie (Anna Kendrick), una joven entusiasta y recién contratada en la misma empresa que Ryan que llega dispuesta a cambiar su rutina de vuelos constantes. La segunda rama, que empieza como una comedia romántica y acaba acariciando el drama, trata el romance entre el protagonista y Alex (Vera Farmiga), una alma gemela –“soy tú pero con vagina”, le dice en un momento del film- a quien encuentra en un hotel, que adora viajar tanto como él y con quien comparte sexo esporádico a lo largo y ancho de los EEUU. Aun a riesgo de estirar demasiado la metáfora, el árbol que es *Up in the air* echa raíces – como analizaremos a continuación- en el contexto social y económico que se vivía en 2009, un contexto de precariedad, cierres de empresas y recortes masivos de personal.

A medida que avanza la película, el triángulo que forman estos tres personajes va cambiando a Ryan, va quebrando su egoísmo y desmoronando su confianza en su vida sin ataduras. De forma coherente con el carácter nómada de su protagonista, Reitman recurre a la estructura de uno de los géneros estadounidenses por excelencia, la *road movie* o “película de carretera”. Podemos englobar *Up in the air* en esta categoría siguiendo a Correa: “una película es un *road movie* sólo si la carretera [o, en este caso, espacio aéreo], además de conducir a los personajes a algún lugar, los lleva también a un estado espiritual (...) diferente” (2006, p. 277).

El mecanismo de guion que dispara el viaje juntos es la obligación que adquiere a regañadientes Ryan de tutelar a Natalie después de que ésta proponga a la empresa agilizar el sistema de despidos mediante videoconferencias. Es un sistema, no obstante, que a medida que avanza la trama se revela frío, distante y terrible. Mientras ensayan el nuevo método recorriendo EEUU, Ryan descubre que su vida puede tener más sentido acompañado que solo.

Quebrado por dentro, llega un punto en que no puede creerse su propio discurso: durante una conferencia de motivación que imparte en Las Vegas, Ryan se quiebra y no es capaz de continuar diciendo al público que lo importante es tener la mochila vacía. En un impulso, coge un vuelo para buscar a Alex pero al llegar, descubre horrorizado que ella tiene familia e hijos. “Eres un paréntesis, Ryan, ni siquiera sabes lo que quieres”, le espeta antes de cerrarle la puerta.

Abatido, ni siquiera la meta de diez millones de millas tiene ya significado para él. En su empresa, el jefe le informa de que se van a repensar lo de los despidos por videoconferencia después de que una de las empleadas echadas así se haya suicidado. Natalie dimite y Ryan, en la última secuencia del filme, mira el tablero de vuelos del aeropuerto y allí mismo suelta la maleta.

2.2.1.2. Análisis contextual y social

Up in the air es la primera ficción hollywoodiense que trató el tema de la crisis económica de forma explícita, e inaugura el grupo de películas que abordan el descalabro económico desde el punto de vista de las empresas. Son cintas que

conciben la crisis económica como una oportunidad para que tiburones con traje y corbata acumulen más riqueza a costa de los desfavorecidos. *Up in the air* es el primer ejemplo.

Resulta significativo que, a pesar de que en la película aparezcan numerosos momentos de gente siendo despedida –tanto en la secuencia que abre la película como durante el metraje-, el foco se sitúa en Ryan, que no deja de ser alguien que se aprovecha de la desgracia ajena, un carroñero que vive de despedir gente. La realidad social, por tanto, aparece como a través de una ventanilla: son momentos esporádicos en los que el viaje interior del personaje de Clooney hace una pausa y deja que durante unos minutos tengan voz los empleados que son despedidos.

Estos momentos operan en la película como un paréntesis, también a nivel formal. Las tomas cogen prestada la técnica de “cabezas parlantes” propia del cine documental y registran las reacciones de los personajes con un plano medio y la cámara fija. Esta separación tanto formal como narrativa divide la película en dos y provoca que la historia de Ryan y el contexto social funcionen como rectas secantes, que sólo coinciden en un punto –el momento del despido-.

El protagonista vive como un robot –como transmite la secuencia en la marca de los 6’ que retrata su rutina de viajes con planos cortos, movimientos mecanizados y música machacona, industrial, como de cadena de montaje- y se muestra indiferente y hasta cínico respecto a los empleados a los que despide: “es nuestra profesión, cogemos gente en su momento más duro y los dejamos a la deriva” le explica a Natalie entrados 41’ de película.

Es la misma actitud que transmite en la marca de los 19’ el jefe de Ryan –interpretado por Jason Bateman- a sus empleados reunidos: “los comercios han bajado el 20%, la industria del automóvil está hecha polvo, el mercado inmobiliario está en coma... Es uno de los peores momentos de la historia de los EEUU. Es nuestro momento”. Esta actitud de los empresarios protagonistas, retratados así como auténticos cuervos o buitres, contrasta con lo que parece una preocupación del director de mostrar la realidad social. Así lo relata el propio Reitman en una entrevista a IndieWire:

“Escribí escenas en las que se despedía a gente, pero originalmente tenían un tono satírico, como las de *Gracias por fumar* [su primera obra, estrenada en 2006]. Eso tenía sentido en un contexto de *boom* económico, pero no ahora. Así que borré esas escenas y, aprovechando que rodábamos en St. Louis y Detroit, dos de las ciudades que han sido más golpeadas en este país, aprovechamos para buscar a gente que hubiera sido despedida para que actuaran en la película. (...) De esta manera pensamos que podríamos encontrar gente sin experiencia ante las cámaras preparada para abrirse acerca de cómo es buscar un propósito diario en un tiempo muy, muy duro” (Thompson, 2009)

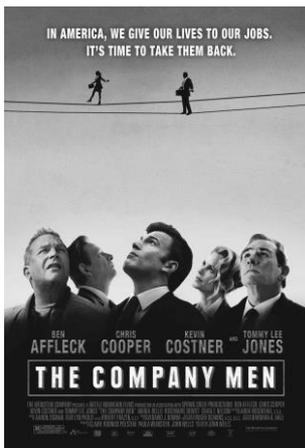
Reitman, que comenzó a escribir el guion en 2002 –año en que Walter Kirn escribió la novela en la que se basa la película-, cambió su metodología para reflejar en su película la situación de crisis que vivía EEUU. A pesar de este cambio, también resulta significativo que en otra entrevista –ofrecida al portal Popsugar en noviembre del 2009- el director afirme nunca le ha interesado demasiado la economía y que “nunca ha querido ser Michael Moore”. “[La economía] es simplemente un telón de

fondo o una metáfora de la conexión humana”, señala. En esta línea, los detractores de la película señalan que, al relegar la situación económica a un runrún de fondo, Reitman la banaliza. Lo destaca con virulencia el director de la programación de la Film Society del Lincoln Center y periodista de The New York Times, Dennis Lim:

“*Up in the air* no trata realmente sobre las víctimas auténticas del capitalismo americano del siglo XXI ni de sus homólogos de ficción. Los desempleados forman simplemente el telón de fondo –y, lo que es peor, proveen el forraje para el ofensivo carisma canalla del héroe y su epifanía redentora. (...) *Up in the air* aspira a la fuerza panorámica de un discurso sobre el estado de la nación, pero obedece las reglas solipsistas de un vehículo de lucimiento para una estrella de Hollywood” (2010)

Debates aparte, lo cierto es que *Up in the air* fue el primer intento consciente hecho desde Hollywood de dar una respuesta desde la ficción al hecho de la crisis. Como conclusión del análisis, la crisis aparece en la cinta como un telón de fondo y como terreno abonado para que los poderosos y los ricos aumenten su fortuna sin escrúpulos por los pobres que pierden sus trabajos. Una visión que, como veremos a continuación, encontró cierto eco y llegó a estructurar una tendencia.

2.2.2. The Company Men



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: The Company Men

País: EEUU

Año: 2010

Duración: 109 min.

Director: John Wells

Reparto: Ben Affleck, Tommy Lee Jones, Kevin Costner, Maria Bello, Chris Cooper, Craig T. Nelson

Guion: John Wells

Música: Aaron Zigman

Fotografía: Roger Deakins

Producción: The Weinstein Company

2.2.2.1. Sinopsis y análisis narrativo

Más allá de la coincidencia cronológica –una se estrenó después de la otra-, *The Company Men* podría funcionar perfectamente como secuela –o *spin off*- de *Up in the air*. La trama sigue a tres exitosos ejecutivos de GTX, una prestigiosa compañía de transporte afectada por la recesión, en los meses posteriores a su despido. El primero en ser cesado de su puesto es Bob Walker (Ben Affleck), quien comienza la película siendo un frívolo ricachón sólo preocupado por su partida de golf y su Porsche.

Al principio, Bob se lo toma como un tropiezo: con actitud arrogante, dice a todo aquel que quiere escucharle que en unos días volverá a estar trabajando. No deja su impecable traje ni su cara corbata, continúa conduciendo su coche de lujo y sigue jugando al golf. A pesar de los fracasos, mantiene la actitud de sobrado: “antes cobraba 120.000, pero como los tiempos han cambiado aceptaría 110.000” le dice a

una posible empleadora, además de rechazar la oferta de su cuñado (Kevin Costner), que trabaja en la construcción.

Sin embargo, pasan los meses y no encuentra nada. Cuando el subsidio de desempleo que le pagaba GTX se termina, Bob tiene que aceptar la realidad. Su mujer le dice –entrados 44' de película- que no podrán seguir pagando la hipoteca. El matrimonio se ve obligado a dejar los lujos: venden el Porsche y también la casa, con lo que ellos dos y su hijo se van a vivir con los padres de Bob. Finalmente, este cede a la evidencia y, tragándose el orgullo, acepta el trabajo de paleta que le ofrecía Jack, su cuñado.

The Company Men, sin embargo, tiene otros dos protagonistas. Uno es Gene McClary (Tommy Lee Jones), uno de los fundadores de GTX, mientras que el otro es un veterano trabajador de la empresa, Phil Woodward (Chris Cooper). Ambos sobreviven unos meses a Bob en la empresa, pero finalmente pierden también su trabajo en una segunda reestructuración de plantilla –que sucede pasados 54' de metraje-.

En el caso de Gene, el conflicto se plantea como un enfrentamiento con su jefe, el CEO de GTX, James Salinger (Craig T. Nelson), pero quien lleva peor el despido es Phil. Incapaz de reciclarse –tiene 60 años y las empresas no lo quieren-, agobiado por las deudas y deprimido –“¿Sabes lo peor? ¡Que el mundo sigue! (...) Mi vida se ha acabado y nadie se ha dado cuenta”, exclama mientras bebe en un bar, en la marca de los 79'-, Phil acaba con su vida dejando abierto el gas.

Gene, por su parte, no ve su patrimonio reducido, sino aumentado: como accionista de la compañía, descubre que, paradójicamente, el valor de sus acciones ha crecido debido al declive de GTX. Sintiendo culpable por ello –por enriquecerse, aunque sea involuntariamente, a costa de la ruina de tantos hombres y mujeres que han perdido su puesto-, crea una naviera y contrata a muchos ex empleados de GTX, incluyendo a Bob. La película acaba con Bob, trajeado de nuevo, entrando en las nuevas oficinas lleno de ganas por sacar adelante el proyecto.

2.2.2.2. Análisis contextual y social

Como ocurría en *Up in the air*, en *The Company Men* el director, John Wells, trata la crisis como un marco que sitúa el contexto y marca el tono de la narración. La película está ambientada en 2010, pero arranca con un collage de noticias televisivas de septiembre de 2008, del momento en que estalló la crisis económica. De esta forma, Wells prepara al espectador e indica que lo que ocurra después estará inscrito en un marco de precariedad y quiebra económica.

Las referencias explícitas salpican aquí y allá la película: por ejemplo, en una conversación entre Gene y el CEO, James Salinger, el primero recuerda al segundo que la economía está “en medio de una recesión”. Una de las referencias más interesantes, no obstante, ocurre en la marca de los 32', cuando Gene y su amante están hablando sobre el sueldo de Salinger. “¿Quién puede ganar tanto dinero en mitad de una recesión?”, se pregunta la chica, a lo que Gene responde con un lacónico “es su trabajo”.

Este pequeño diálogo es revelador porque deja al descubierto una de las líneas principales del esquema sobre la crisis económica que traza la película. El director y guionista no criminaliza a los ricos -en tanto que no les culpa explícitamente de provocar la crisis, como sí ocurre en varias de las películas que analizaremos en los próximos apartados-, pero sí que lanza unos cuantos puñales: Wells ejemplifica en la figura de Salinger al tiburón que se enriquece a costa del sufrimiento de otros. El CEO, como otros directivos –incluido Gene, quien al final de la película se enriquece sin hacer nada gracias a que sus acciones aumentan de valor cuando la empresa se hunde-, resulta inmune a la debacle económica.

Ante esta misma situación, Salinger y Gene reaccionan diferente, desde luego: mientras el primero se limita a repetir que despedir cientos de empleados es “lo que el mercado exigía para que GTX sobreviviera” –en la marca de los 90’-, el personaje de Tommy Lee Jones crea una empresa para acoger a los trabajadores que han quedado en paro. Más allá de la situación concreta, para estos dos ejecutivos la crisis es un problema moral más que económico: pueden obrar pensando en los demás o pensando en ellos mismos, pero en ningún caso su nivel de vida se ve perjudicado.

El director realiza en *The Company Men* una división de clases muy marcada, definidas por el ambiente y a las que la crisis afecta de forma diferente. La de Gene y Salinger es la clase más alta de todas: se marchan un fin de semana a esquiar, tienen casas que parecen mansiones, la mujer de Gene le pide coger el jet de la empresa para ir de compras a Palm Beach... a este nivel de riqueza la crisis no afecta. La cosa cambia en el siguiente nivel: Bob y Phil, quienes ejemplifican la clase media-alta: juegan a golf, tienen coches caros, mandan a sus hijos a universidades privadas... pero en cuanto pierden el trabajo, lo pierden todo. Bob pasa a trabajar en la obra y Phil se suicida, incapaz de capear la situación. Por último, estarían las clases medias y bajas, pero la película no se centra en ellas: por ahí aparece la secretaria de Bob, quien también pierde el trabajo pero de quien no sabemos nada, y también Jack, aunque a él no parece afectarle demasiado la recesión.

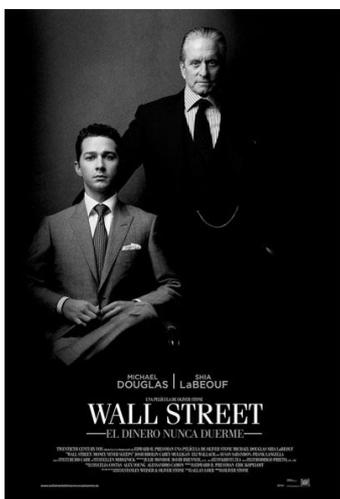
The Company Men sólo muestra cómo la crisis económica golpea a los adinerados, forzándoles a reinventarse. La recesión económica aparece como un problema de ricos –los pobres ni aparecen ni se les espera-, un problema que adopta la forma de un bache pasajero: en cuanto Gene recapacita sobre cuál es el camino correcto, las vidas de muchos desempleados mejoran mágicamente. Visto con la distancia que da el tiempo, resulta una visión un tanto naíf. *The Company Men* es como una fábula estadounidense con moraleja incluida: trabaja duro como Bob y no te rindas como Phil y encontrarás, tarde o temprano, el trabajo que mereces.

Sin embargo, junto a este optimismo poco realista el director aborda el drama de perder el empleo con más atención que *Up in the air*, donde este tema se mostraba de forma más tangencial. *The Company Men* anticipa algunas ideas de las películas que agrupamos en el nivel 2, como el contraste entre cifras y personas. Valga como muestra este diálogo –entrados 50’ de película- entre Gene y la encargada de recursos humanos que ha redactado la lista de despidos:

“RRHH: Te aseguro que todos estos despidos pasarían un escrutinio legal.
G: ¿Y qué me dices de un escrutinio ético?
RRHH: No violamos ninguna ley”

Por último, se incide en una idea que también será recurrente en films posteriores – la veremos también en *Wall Street: El dinero nunca duerme* y *Margin Call*-, la del trabajo físico contrapuesto a la actividad bursátil. A lo largo de toda la película, Gene se lamenta de lo atrás que quedan los días en que construían barcos de verdad. “Los que trabajaban en esta nave construían algo palpable. No sólo cifras en un albarán, sino algo que podían ver, oler y tocar”, le dice a Bob tras el funeral de Phil.

2.2.3. Wall Street: El dinero nunca duerme



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Wall Street 2: Money Never Sleeps

País: EEUU

Año: 2010

Duración: 131 min.

Director: Oliver Stone

Reparto: Shia LaBeouf, Michael Douglas, Carey Mulligan, Josh Brolin, Frank Langella, Susan Sarandon

Guion: Allan Loeb, Stephen Schiff (Personajes: Stanley Weiser, Oliver Stone)

Música: Craig Armstrong

Fotografía: Rodrigo Prieto

Producción: 20th Century Fox / Edward R. Pressman Production

2.2.3.1. Sinopsis y análisis narrativo

Más de dos décadas después de firmar la original, el director Oliver Stone regresó a Wall Street con una secuela tardía de la historia del bróker sin escrúpulos Gordon Gekko. Es 2008, han pasado 21 años y Gekko (Michael Douglas) ya ha salido de la cárcel, pero el protagonista en esta ocasión es Jake (Shia LaBeouf), un joven corredor de Bolsa que está saliendo con Winnie (Carey Mulligan), periodista e hija de Gekko. La trama opera a dos niveles: por un lado sigue los pasos de Jake por Wall Street tras el suicidio de su mentor, Louis Zabel (Frank Langella), y por el otro recrea en pantalla los hechos que ocurrieron en Wall Street en el estallido de la crisis económica.

En lo que concierne al argumento puramente ficticio, arranca de verdad con Zabel arrojándose a la vía del tren después de que el banco de inversión que dirigía, Keller Zabel, se desmorone tras negársele ayuda por parte del resto de bancos. Abatido por el suceso y con ganas de venganza, Jake entra en contacto con Gekko a espaldas de su novia –que odia a su padre-. Ayudado por éste, a quien considera su nuevo mentor, Jake logra llevar a cabo una ofensiva contra las empresas del presidente de Churchill Schwartz, Bretton James (Josh Brolin), el banquero que lideró la negativa a rescatar a Zabel y a quien el protagonista culpa de su muerte. Inesperadamente, en lugar de enfadarse con él, Bretton ficha a Jake, quien entra en

su empresa con ánimo de reventarla desde dentro al tiempo que agradece la ayuda de Gekko reconstruyendo los puentes entre éste y Winnie.

Después de que estalle la crisis económica, Gekko revela a Jake información comprometida sobre Bretton –le desvela que Churchill Schwartz estuvo vendiendo de forma fraudulenta hipotecas subpryme y preferenciales- y le cuenta además que Winnie tiene una cuenta en Suiza que solo ella puede abrir. Ella extrae de allí el dinero que Jake necesita para financiar la planta de energía limpia que le ha tenido obsesionado toda la película y cuya financiación Bretton le negó, pero Gekko les traiciona y se lleva el dinero. Jake no se rinde y entrega a Winnie toda la información sobre el fraude de Churchill Schwartz. Al publicarla, la bola de nieve echa a rodar y acaba sepultando al villano. El *happy ending* se completa cuando Gekko recapacita y se redime arreglando sus pecados anteriores contra Jake y Winnie.

2.2.3.2. Análisis contextual y social

Oliver Stone teje un relato de la crisis en el que ésta aparece como consecuencia del juego irresponsable de cínicos banqueros y brokers. El director refuerza esta idea con dos recursos que repite a lo largo del metraje: la metáfora de las burbujas de jabón como símbolo de la inestabilidad de la economía y el concepto de “riesgo moral” que aparece en diversas ocasiones a lo largo del metraje.

Para entender este segundo aspecto cabe definir el concepto: en economía se habla de “riesgo moral” cuando en una situación determinada uno de los individuos tiene información privada que le desincentiva para esforzarse a la vez que son otras personas quienes cargan con los costes (Krugman y Wells, 2006). Más allá del uso repetido del concepto –en la reunión entre Zabel y los bancos, o durante una conversación entre Gekko y una de sus lectoras, por poner dos ejemplos-, en el guion de *Wall Street 2* los personajes parecen seguir con sus acciones las reflexiones de Adam Smith, tal vez el teórico fundamental de la economía capitalista, sobre el “riesgo moral”:

“Ahora bien, no es razonable esperar que los directivos de estas compañías, al manejar mucho más dinero de otras personas que de ellos mismos, lo vigilen con el mismo ansioso cuidado con el que frecuentemente vigilan el suyo los socios de una empresa particular [...] En consecuencia, el manejo de los negocios de esas compañías siempre está caracterizado en alguna medida por la negligencia y la prodigalidad" (1776)

En la película, este concepto encuentra su máxima expresión cuando se revela que Churchill Schwartz –el banco que preside el antagonista, Bretton James- vendía hipotecas subprimes de manera fraudulenta a sabiendas de que el sistema acabaría estallando. La actuación de Churchill Schwartz no es, sin embargo, fruto de la imaginación de los guionistas Loeb y Schiff: el 16 de abril de 2010, la Comisión del Mercado de Valores de los EEUU acusaba al ex banco de inversión Goldman Sachs de fraude por vender hipotecas subpryme (Pozzi, 2010).

Tampoco es una coincidencia. Según relata la publicación online Business Insider, el villano de la película originalmente no iba a ser un banco, sino un fondo de inversión

independiente. Oliver Stone hizo cambiar el guion aconsejado por gente de Wall Street para conseguir un antagonista “más realista” (Comstock, 2010). El propio Stone admite que Bretton James es un personaje dibujado a caballo entre el presidente de JP Morgan Jamie Dimon y quien llegó a ser *co-senior-partner* de la propia Goldman Sachs, Robert Rubin. Desde luego, Churchill Schwartz no es sino un trasunto de Goldman Sachs, mientras que Louis Zabel y su firma Keller Zabel son socios de, respectivamente, Jimmy Caine y Bear Sterns (Nocera, 2010), el primer banco de inversión que desapareció por culpa de la crisis económica en 2008.

Lo que hace Oliver Stone, por tanto, es incorporar los hechos históricos al argumento de su película. Resulta significativo que el antagonista principal al que se enfrenta el “héroe”, Jake, aparezca al mismo tiempo como uno de los principales responsables del descalabro del sistema. Bretton James es un villano arquetípico, en el que cada uno de sus rasgos está escrito para causar rechazo en el espectador: desde instigar indirectamente al suicidio de Louis Zabel hasta su actitud arrogante o su absoluta falta de escrúpulos y de lealtad –incumple las promesas que hace al protagonista de invertir en su planta de energía limpia-. Es un personaje que encaja como un guante en la descripción de Jiménez Gascón de la función de un antagonista: “el villano cinematográfico es un potenciador de filias y fobias, ya que sirve para unir al grupo receptor de la película y dirigir los ánimos hacia un enemigo común” (2010, p.285).

Como resultado, Stone está poniendo cara y ojos a la debacle económica. Con el personaje de Bretton, *Wall Street 2* señala con el dedo: es como si dijera “Mirad, la crisis tiene culpables y él es uno de ellos”. Aun sin ser plenamente consciente de la rima Churchill Schwartz/Goldman Sachs, un espectador cualquiera puede deducir que han sido personas como “el malo”, ricos ejecutivos con traje y sin escrúpulos, quienes, debido a un manejo irresponsable de un dinero que no era suyo y engañando a la población, han acabado provocando el estallido de la burbuja.

Al sintetizar la complejidad macroeconómica en un drama de rencillas personales, ambición y venganza, Stone reduce la complejidad de la situación económica y la sitúa en un plano alejado del resto de mortales –valga como metáfora visual el travelling que efectúa la cámara en la marca de los 7’40” desde el suelo hasta los despachos más altos de Wall Street, como marcando una separación insalvable entre dos mundos-. La crisis, por tanto, aparece en la película casi como un crimen o un delito, con sus víctimas y sus culpables. Los responsables de este atraco son, de acuerdo con Stone, unos pocos privilegiados –que, por cierto, a pesar de decir que están muy tocados no muestran empobrecimiento alguno-.

Esta idea que introduce Stone encontrará eco en cintas posteriores: la crisis como un crimen. No es sólo que los ricos ejecutivos se aprovechen de la crisis para enriquecerse –como hemos visto en el análisis en *Up in the air*- o que salgan indemnes de la debacle económica –como retrata *The Company Men*-, sino que se muestran como culpables de ella. El director refuerza esta idea confiriendo a los empresarios y banqueros la caracterización de mafiosos: como apunta Moreno, la reunión en la sede de la Reserva Federal, en una mesa alargada y en penumbra, recuerda poderosamente la imagen de Vito Corleone en *El Padrino* convocando a los capos del resto de clanes criminales (2010).

Es una esfera tan alejada del ciudadano medio que éste apenas aparece en la película: es una víctima sin voz ni voto durante casi todo el metraje. Esta situación se revierte curiosamente al final, cuando Winnie publica el reportaje sobre el fraude con las subprimes de Churchill Schwartz y éste cae. *Wall Street 2* cierra con esta nota de optimismo la nube de opacidad y negocios turbios en áticos de rascacielos que había venido representando hasta el momento: un acto de justicia poética –que una ciudadana valiente y bien informada haga caer un banco malvado- que bien podría interpretarse más como un anhelo o una fantasía que como una realidad.

El director es consciente de la simplificación a la que somete la situación económica – en una entrevista concedida a *The New York Times*, Stone se justifica diciendo que “la gente no irá a ver una película de negocios”-, y por ello la gravedad de la situación no se expresa con razonamientos macroeconómicos. Stone parece entender la economía en el sentido en que la explica el economista Andrés López - “los sistemas económicos”, dice, “son resultado de interacciones densas y no siempre repetitivas entre una enorme cantidad de agentes heterogéneos, cuyo comportamiento no podemos predecir, que actúan buscando intereses particulares en base a información incompleta, en contextos inciertos, y toman decisiones sobre bases no siempre racionales” (2015)-, pero opta por eliminar las sutilezas.

De esta forma, el director de *Wall Street 2* directamente rechaza las explicaciones económicas complejas –sobre todo en comparación con otras películas analizadas en este trabajo, como *Margin Call* o, especialmente, *La gran apuesta*- y las sustituye por discursos apocalípticos acompañados por música ominosa. Valga como ejemplo de esta rendición por parte de Stone y como conclusión del análisis la intervención del broker Julie Steindhart (Eli Wallach) durante la segunda reunión de los bancos de la Reserva Federal:

“Esta vez será peor que el año 29, porque será más rápido. Los mercados del mundo entero se quedarán secos a final de semana, los cajeros automáticos no escupirán más billetes. (...) Protestas, pánico... Será el fin del mundo”

2.2.4. Margin Call



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Margin Call

País: EEUU

Año: 2011

Duración: 109 min.

Director: J.C. Chandor

Reparto: Kevin Spacey, Paul Bettany, Jeremy Irons, Zachary Quinto, Penn Badgley, Simon Baker, Mary McDonnell, Demi Moore, Stanley Tucci

Guión: J.C. Chandor

Música: Nathan Larson

Fotografía: Frank G. DeMarco

Producción: Lionsgate Films / Myriad Pictures / Benaroya Pictures

2.2.4.1. Sinopsis y análisis narrativo

Margin Call narra los hechos que suceden a toda prisa en una empresa ficticia de Wall Street durante las horas previas al colapso de la economía estadounidense en 2008. La trama es una constante escalada de tensión que arranca en el momento en que Peter Sullivan (Zachary Quinto), un analista junior de la empresa, revisa los datos que le entrega su jefe, Eric Dale (Stanley Tucci), tras ser despedido. Peter descubre una anomalía en las cifras y avisa a su compañero Seth (Penn Badgley) y a su nuevo superior inmediato, Will Emerson (Paul Bettany).

El problema, según explica Peter a sus compañeros, es que en pocas horas las pérdidas de la empresa superarán su valor. A partir de aquí lo que comienza es una escalada de tensión en la que los subordinados consultan con su jefe –Sam Rogers (Kevin Spacey)-, quien a su vez es subordinado y consulta con su jefe –Jared Cohen (Simon Baker), quien llama al CEO de la firma, John Tuld (Jeremy Irons).

En la reunión que todos los anteriores y otros altos cargos mantienen con éste último, Peter explica cómo la compañía, en los últimos meses, ha creado paquetes

que combinan títulos con garantías hipotecarias de distintos tramos en una sola garantía comerciable, lo que ha provocado cuantiosos beneficios pero a la vez supone un problema: se ha forzado el perfil de riesgo sin hacer sonar la alarma y ya es demasiado tarde. A ello, Tuld responde así: “Me estás diciendo que la música está a punto de acabarse y que nos va a tocar quedarnos con la bolsa de excrementos más grande de la historia del capitalismo”.

La única respuesta que les parece viable es vender todos los activos de la compañía a sabiendas de que son tóxicos y, como advierte Sam, reventarán el mercado durante años. “Estás llevando gente a la quiebra deliberadamente”, le espeta Sam a Tuld en un encuentro posterior. A regañadientes, y tras recibir un cheque de Tuld, Sam acepta enviar a sus vendedores a la tarea, que se ponen a ello con diligencia, librándose de todo el peso y acelerando –en la ficción- el advenimiento de la crisis.

2.2.4.2. Análisis contextual y social

Como en el caso de *Wall Street: El dinero nunca duerme*, *Margin Call* parte de los hechos históricos para crear una ficción: aunque en ningún momento se mencione el nombre de la firma protagonista, no es aventurado identificarla con el ahora difunto Lehman Brothers. Esta firma, como la empresa de la película y tantos otros grandes bancos de Wall Street, se vio excesivamente endeudada debido a su gestión de paquetes hipotecarios.

Apoya esta visión la construcción del personaje de John Tuld, ya que el rol que interpreta Jeremy Irons está basado en dos personas reales a partir de las cuales se construye su nombre: John Thain –último CEO de la compañía Merrill Lynch antes de que esta fuera comprada por el Banco de América en 2008- y, sobre todo, Richard Fuld –último CEO de Lehman Brothers, que también fue muy criticado por estar involucrado en los eventos que llevaron a la compañía a la quiebra-.

Como en la película de Oliver Stone, en *Margin Call* se vuelve a emplear una retórica de culpables y víctimas de la crisis. Los personajes con poder como John Tuld o Jared Cohen –quien en un momento de la película es definido por Seth como “un jodido depredador”- son tratados por J.C. Chandor casi como criminales de traje y corbata, indiferentes a cualquier código moral. La película se construye como una sucesión constante de diálogos que van transmitiendo esta percepción. Un ejemplo significativo lo encontramos en la marca de los 39’, cuando Will Emerson les dice a sus subordinados esto:

“Llevo diez años en esta empresa y he visto cosas que no creeríais. Cuando todo está sentenciado, ellos [los jefes: Jared, Tuld y el resto] no pierden dinero. Les da igual que todos los demás sí, pero ellos no pierden”

Otra muestra de esta criminalización de los tiburones financieros –retomando la idea de Jiménez Gascón acerca de la construcción del villano expuesta en el análisis contextual y social de *Margin Call*- es el diálogo que se da a los 52’ entre Sam Rogers y John Tuld. Éste ocurre después de proponer como solución vender todos los activos para deshacerse de ellos aun a sabiendas del impacto que esto tendrá sobre la economía de Wall Street y, por ende, del mundo:

“S: Incluso si consiguiéramos venderlo todo, la pregunta es ¿a quién?
J: A los mismos que nos han estado comprando.
S: Si lo haces, te cargarás el mercado durante años. Será el fin, y estarás vendiendo algo que sabes que no tiene valor.
J: Estaremos vendiendo a compradores dispuestos a pagar el precio actual del mercado, y lo haremos para sobrevivir nosotros”

Sin embargo, cuando J.C. Chandor trata de identificar a los culpables de la crisis, no dispara únicamente contra los altos ejecutivos: como si se tratase de una mancha de petróleo, el director y guionista expande progresivamente el radio de su diana y abarca a todo Wall Street y a los especuladores –“la mayoría de Wall Street no sobrevivirá a esta caída”, señala Tuld entrados 54’ de metraje-. De nuevo a través de los diálogos, los dardos al sistema especulativo en su conjunto son constantes. Encontramos uno de los más puntiagudos por boca de Seth en la marca de los 22’:

“Yo no me tomo tan en serio mi trabajo. (...) Tengo 23 años y gané casi 250.000 dólares el año pasado... ¿haciendo qué? Jugando con numeritos en un ordenador. Un puñado de adictos al crack cogen esa información como si la entendieran y lo apuestan todo contra otro tipo que, si no estuviera haciendo esto, estaría metido en cualquier antro apostándolo todo al siete rojo. Al final, uno de ellos gana y otro pierde”

Esta levedad o inconsistencia del sistema de Wall Street –que Chandor equipara a un casino: “lo apostamos todo a un único número”, señala Jared en un momento- se contrapone en la película, como en *The Company Men*, al trabajo físico, a la producción de bienes. Esto aparece en dos momentos: cuando Eric Dale recuerda con añoranza su pasado de ingeniero –proyectó un puente que aún está allí y que ha ahorrado tiempo real a la población del lugar, dice entrados 66’ de película- y cuando, en una conversación que mantienen casi al final de la película, Sam va a ver a Tuld para presentar su dimisión, a lo que éste responde que podría haber estado cavando zanjas durante los últimos 40 años. “Al menos habría agujeros en el suelo que lo probaran”, le espeta Sam como réplica. En este sentido, tampoco es casualidad que la película cierre a negro desde un plano de Sam cavando en el suelo del jardín una tumba para su perro y entren los créditos al son de la pala contra la tierra.

Sin embargo, Chandor no se detiene y todavía extiende más la mancha de petróleo de la crisis: los culpables –viene a decir al final- son también los ciudadanos de a pie que han sido cómplices de un sistema contaminado. El director pone esta reflexión en boca de Will durante esta conversación con Seth en la marca de los 71’:

“S: Esto [la recesión] va a afectar mucho a la gente.
W: Sí, a gente como yo.
S: No, a la gente normal.
W: Joder, Seth. Si quieres llevar esta vida vas a tener que creer que eres necesario, y lo eres. Si la gente quiere tener cochazos y casas que no pueden pagar, eres necesario. La única razón por la que siguen viviendo como reyes es porque inclinamos la balanza a su favor. Si yo levanto la

mano, el mundo se vuelve igual para todos, muy justo en muy poco tiempo, y nadie quiere eso.

Quieren lo que nosotros les damos, pero también quieren hacerse los inocentes y fingir que no saben de dónde ha salido. Es una puta hipocresía, así que ¡que le jodan a la gente normal! Lo cierto es que si mañana se va todo a la mierda, nos crucificarán por irresponsables. Pero si nos equivocamos y todo vuelve a su cauce, esa misma gente se meará de risa en nuestra cara porque habremos quedado como unos gallinas de mierda.

S: ¿Crees que nos equivocaremos?

W: No, están jodidos”

Además de la crítica a la totalidad del sistema –“ellos son culpables porque nosotros les hemos dejado hacer y nos hemos beneficiado sin alegar nada”, viene a decir-, es interesante el hecho de que los dos personajes establecen una división entre ellos y la “gente normal”. De hecho, en la película no vemos en casi ningún momento a este 99% de la población –siguiendo el lema que hizo famoso el movimiento Occupy Wall Street-.

Aparecen como parte del decorado o, en una ocasión, para evidenciar esta separación de mundos: entrados 56’ de película, Jared y otra de las altas ejecutivas discuten una estrategia en el ascensor separados por una empleada de la limpieza. Esta división es tanto visual -la escena está rodada en plano americano (ver Anexo 3) con la cámara fija, y la limpiadora separa a modo de barrera a los dos ejecutivos, que la ignoran- como narrativa, pues los dos que dialogan debaten planes empresariales que uno consideraría confidenciales como si la tercera no estuviera allí o no fuera capaz de entender lo que dicen.

Esto último entronca con una diferencia respecto a *Wall Street 2*: al contrario que en aquella, *Margin Call* no simplifica tanto las explicaciones económicas. El resultado, no obstante, acaba siendo parecido. Mientras que en la película de Oliver Stone se obvian las discusiones técnicas y eso lleva al espectador a concebir la Bolsa como un ente casi mágico e inenarrable, en *Margin Call* se consigue ese mismo efecto por saturación. J.C. Chandor no se ahorra largos y atropellados diálogos sobre niveles de volatilidad, porcentajes, garantías hipotecarias, libros de contabilidad o activos tóxicos, entre otros términos.

La respuesta que se busca generar en el espectador queda ejemplificada en los personajes de Sam y Tuld. Cuando Peter muestra a Sam una pantalla llena de cifras y gráficos para explicar la situación, el jefe no entiende nada: “Sabes que no tengo ni idea de leer esto, así que explícamelo en inglés”. Por su parte, la reacción de Tuld ante el mumbo-jumbo económico que le ha de explicar Peter en su primera reunión es prevenirle: “Señor Sullivan, explíquemelo como si se dirigiera a un niño o a un perro. No estoy aquí por mi inteligencia, se lo aseguro”.

Todas estas ideas que J.C. Chandor expone en pantalla sobre la situación económica se encuentran resumidas en la penúltima secuencia de la película, la conversación que comparten Sam y Tuld, después de que el primero quiera presentar su dimisión. A la percepción de las finanzas y la economía como una suerte de Leviatán incomprensible se añaden la insustancialidad de la especulación

y la crítica al capitalismo como sistema. El guionista pone en boca de Tuld la síntesis de estas tres ideas en la marca de los 92’:

“Si piensas que lo que has hecho hoy es en vano, Sam, también lo es lo que has estado haciendo los últimos 40 años. Sólo es dinero, trozos de papel que evitan que nos matemos entre nosotros para poder comer. Lo que has hecho [vender todos los activos tóxicos a sabiendas del golpe que ello implicaría para la economía] no está mal, y desde luego no es distinto de lo que ha pasado siempre. 1637, 1797, 1819, 1837, 1857, 1884, 1901, 1929, 1937, 1974, 1987 –ésa me jodió bien-, 1992, 1997, 2000 y comoquiera que queramos llamar a ésta de ahora. Es un ciclo que se repite, y ni tú ni yo podemos controlarlo ni pararlo, ni siquiera ralentizarlo. Sólo podemos reaccionar, pero siempre habrá el mismo porcentaje de ganadores y de perdedores, de gatos orondos y de perros hambrientos”

Y sin embargo, Chandor guarda una estocada final: después de que Tuld se lave las manos como un Pilatos cualquiera, Sam ve que Peter –el analista junior que descubrió el peligro inminente- va a ser ascendido. “Hay mucho dinero que ganar en este desastre”, dice Tuld. Así el director de la película termina de dar la vuelta a la tortilla y de exponer como, a pesar de que la crisis pueda ser sistémica y cíclica - como explica el cínico CEO-, los ricos ejecutivos y los especuladores van a ocuparse de sacar tajada a costa de los desfavorecidos. *Margin Call* dispara a todas partes pero su conclusión resulta como la de una historia de detectives: el criminal queda desenmascarado.

2.2.5. La gran apuesta



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: The Big Short

País: EEUU

Año: 2015

Duración: 123 min.

Director: Adam McKay

Reparto: Christian Bale, Steve Carell, Ryan Gosling, John Magaro, Finn Wittrock, Brad Pitt

Guion: Adam McKay, Charles Randolph (basado en un libro de Michael Lewis)

Música: Nicholas Britnell

Fotografía: Barry Ackroyd

Producción: Plan B Entertainment / Regency Enterprises

2.2.5.1. Sinopsis y análisis narrativo

La última de las cinco películas seleccionadas en el nivel 1 es una obra tardía: estrenada en 2015, la cinta de Adam McKay sigue a cuatro personajes que anticipan, cada uno a su manera, el advenimiento de la crisis económica de 2008. La historia, basada en hechos reales –según se señala al inicio del metraje–, se divide en tres subtramas que transcurren entre marzo de 2005 y septiembre de 2008.

Arranca el argumento Michael Burry (Christian Bale), un ex neurólogo con síndrome de Asperger que dirige el fondo de inversión Scion Capital. Gracias a su capacidad de análisis y de centrarse en los números, descubre en 2005 una serie de indicadores que pronostican la caída de la industria inmobiliaria, sustentada en los CDO, unos paquetes compuestos teóricamente por una mayoría de bonos calificados como AAA que en realidad son basura. Con este descubrimiento, comienza a apostar contra el sistema: Michael compra hasta 1.300 millones en bonos, confiando en que la economía colapsará y entonces él podrá ganar mucho. Los bancos que le venden lo hacen encantados, creyendo que es un imprudente al que están timando.

Sin embargo, ante esta operación, uno de los trabajadores del Deutsche Bank, Jared Vennet (Ryan Gosling), se muestra suspicaz y se da cuenta de la estrategia de Michael, así que decide replicarla. Debido a una llamada telefónica equivocada, acaba presentando su plan a un pequeño fondo de inversión dirigido por Mark Baum (Steve Carell) y cobijado bajo el paraguas del banco de inversión Morgan Stanley. Una casualidad similar lleva a que la tesis de Michael llegue a Charlie Geller (John Magaro) y Jamie Shipley (Finn Wittrock), dos inversores novatos que, tras ser rechazados por JP Morgan, deciden apostar también contra el sistema con la ayuda del corredor de bolsa retirado Ben Rickert (Brad Pitt).

Con las piezas sobre el tablero, la película avanza intercalando estas tres subtramas –la de Michael, la de Mark y Jared y la de Charlie y Jamie- mientras pasan los meses y se acerca el desplome de la economía. A ritmos diferentes, todos los protagonistas investigan y se dan cuenta de que el sistema financiero está habitado por necios que miran hacia otro lado o por ignorantes. También ven lo frágiles que son los cimientos en los que se sostiene el almacén de los bonos hipotecarios – entrados 54' de película, Mark se entrevista con una stripper insolvente que sin embargo tiene cinco chalés y una casa, y cada vivienda con varias hipotecas-. Convencidos de que el sistema va a explotar, tanto el equipo de Mark como el tándem Charlie/Jamie se lanzan y apuestan.

Cuando, como esperaban, finalmente todo se viene abajo, todos los protagonistas recogen las ganancias: han apostado contra la economía estadounidense y han ganado. Michael, asqueado por lo que ha visto del mundo financiero, deja Scion –en su mail de despedida dice que “este negocio mata una parte de la vida que es esencial: la parte que no tiene nada que ver con el negocio”-. Jared recibe un cheque de 47 millones de dólares y Ben les consigue a Charlie y Jamie 80 millones de dólares. Mark aguanta hasta el último minuto para vender y recoger sus ganancias, pero lo termina haciendo cuando se da cuenta de que va a haber un rescate público a los bancos.

La película termina con un apunte amargo que augura un futuro cíclico: un texto sobre fondo negro informa de que “en 2015, varios grandes bancos empezaron a vender miles de millones en algo llamado “tramo sintético a medida”, lo cual, según Bloomberg News, es sólo otro nombre para un CDO”.

2.2.5.2. Análisis contextual y social

Siguiendo el análisis de Von Tunzelmann para The Guardian, “todos los personajes principales de la historia –con la excepción del reptiliano Vennett- se encuentran abatidos al descubrir que tienen razón”, a pesar de que podrían “dormir en una gigantesca pila de dinero” (2016). *La gran apuesta* es, por tanto, un relato de antihéroes enriqueciéndose a costa del fracaso del sistema hipotecario. La película examina las causas de este fracaso y se plantea la dicotomía de si éste se debe a la estupidez o al fraude, dicotomía que resuelve por boca del personaje de Jared cuando –en la marca de los 69'- le dice a Mark “dime la diferencia entre estupidez y fraude y hago que arresten al hermano de mi mujer”.

El director Adam McKay, por tanto, incide en una idea que las películas que hemos analizado anteriormente ya introducían –la crisis como un crimen-, con la diferencia de que centra su argumento en desarrollarla. De hecho, en *La gran apuesta* el crimen no es una metáfora: se acusa explícitamente a los agentes del sistema financiero de fraude, de mentir a la ciudadanía. Lo plantea explícitamente Mark cuando, en el debate en el que participa entrados 111' de película, explica su tesis así: "Wall Street cogió una buena idea –el bono hipotecario de Lewis Rainieri- y la convirtió en una bomba atómica de fraude y estupidez que va camino de diezmar la economía mundial".

El propio director -y co-guionista- refuerza la idea en las entrevistas que ofrece. En una de ellas, recogida por Greg Ip en *The Wall Street Journal*, McKay argumenta que el hecho de que algunos banqueros sean claramente estúpidos no es una excusa: "el modelo de Tony Soprano [el mafioso protagonista de la serie televisiva *Los Soprano*] no es un buen modelo de negocio. Él es estúpido, pero es un criminal".

Con un estilo veloz tomado prestado de Martin Scorsese, Adam McKay no se limita a criminalizar a los grandes bancos de inversión, sino que extiende la etiqueta –el híbrido de fraude y estupidez que hemos visto- a todos los agentes que conforman el sistema. Entrados 52' de película, Mark y su equipo visitan a unos agentes hipotecarios de Miami que relatan como la mayoría de fondos que están vendiendo son de tipo variable y que los entregan sin preocuparse de la solvencia del cliente. Cuando Mark, sorprendido, confiesa a su equipo que no entiende por qué están confesando, uno de sus subordinados le contesta que "no confiesan, alardean".

También las agencias de *rating* reciben lo suyo: cuando Mark –en la marca de los 64'- va a ver a una representante de Standard & Poor's, ésta le confiesa que siempre dan a los bancos que solicitan sus servicios la calificación AAA que quieren para evitar que se vayan a la competencia, Moody's. En otras palabras, admite que se dejan sobornar para sobrevivir. Y así, mientras el sistema se hunde, McKay muestra como todo el mundo mira hacia otro lado: "Los balances son sólidos y las hipotecas siguen siendo los cimientos en los que se sustenta nuestra economía", asegura un conferenciante en el Foro de Titulación Estadounidense pasados 73' de película.

En resumen, según la visión que aporta McKay, en los años previos al derrumbe de la economía en 2008, todo el sistema estaba podrido y a nadie parecía importarle. Es significativa la escena en la que Jamie y Charlie –en la marca de los 97' y ambientada en abril del 2007- acuden a un periodista de *The Wall Street Journal* y le explican que los bancos, conscientes de la que se viene encima inminentemente, se están deshaciendo de sus activos tóxicos, vendiéndolos a compradores incautos. Ante esta situación, que encaja con el argumento de *Margin Call* y con lo que después se ha sabido que ocurrió en realidad, el periodista cierra los ojos y se niega a publicar nada para no meterse en problemas.

Sin embargo, a diferencia de la cinta de J.C Chandor –y de la mayoría de las que hemos visto en este nivel 1-, *La gran apuesta* sí que tiene una preocupación por los

más desfavorecidos. No hay que olvidar que esta es una película tardía, estrenada en 2015, por lo que ha podido beber de todo el cine social que analizaremos en el nivel 2 y tomar perspectiva de los efectos de la crisis económica. Fruto de esta distancia, encontramos que en la película de McKay se subraya que los juegos financieros y el crimen económico que conforma la trama principal afectarán a los ciudadanos de a pie.

En primer lugar, podemos ver esta preocupación en los diálogos, especialmente hacia el final de la película. En la marca de los 113', Mark señala que "al final de esta historia, el ciudadano medio será quien acabe pagando por todo esto", y un poco después –entrados 119' de cinta, cuando se entera de que va a haber un rescate por parte del Gobierno-, el mismo personaje realiza esta reflexión en voz alta:

"Lo sabían. [Los bancos] sabían que los contribuyentes les rescatarían. No era estupidez, les daba igual. (...) Tengo la sensación de que en unos años la gente hará lo que siempre hace cuando hay una crisis económica: echar la culpa a los inmigrantes y a los pobres"

Un reflexión que la voz en off de Jared –que hace las veces de narrador y de cínico guía a lo largo de la película- continúa con el relato de lo que ocurrió después:

"Los bancos cogieron el dinero público y lo usaron para pagarse a sí mismos unos bonus enormes, para parar al Congreso y para impedir la gran reforma. Y echaron la culpa a los inmigrantes y a los pobres. Incluso a los profesores. Y cuando todo estuvo dicho y hecho, un solo banquero fue a la cárcel"

Estos "pobres e inmigrantes" de los que hablan Mark y Jared no son una figura retórica en la película, sino que aparecen físicamente. Un ejemplo es la stripper con la que Mark habla en Miami, pero la encarnación de los desfavorecidos no es ella, sino un hombre que aparece dos veces en la película. La primera vez que lo vemos es en la marca de los 44', cuando dos miembros del equipo de Mark están investigando una urbanización en Miami para ver si la situación respecto a los impagos de hipotecas es tan grave como parece.

En una de las casas cuyo dueño no está pagando al banco, encuentran un hombre con un niño pequeño que queda sorprendido de que el casero no esté pagando la hipoteca. "Yo pago el alquiler", les dice, además de preguntarles lleno de miedo si perderá la casa. El círculo se completa al final de la película, cuando se muestra una escena de ese mismo hombre abrazando a su hijo en el coche que ahora, después de que efectivamente hayan perdido la casa, les sirve de vivienda a ellos dos y al resto de su familia.

Esta preocupación por las víctimas de la crisis contrasta con la despreocupación con que lo viven los inversores de Wall Street, que se lo toman como una "gran apuesta" en el casino. Como en *Margin Call*, *Wall Street 2* o incluso *The Company Men*, el mundo financiero aparece retratado casi como un planeta aparte. Lo podemos ver en la actitud de Jared pasados 99' de metraje cuando Mark le pregunta cómo va la

operación mientras el mercado se desmorona y el de Deutsche Bank le contesta, emocionado: "...Y César lloró porque no había más mundos que conquistar".

Lo que para mucha gente va a ser una desgracia, para Jared y los de su calaña es una victoria de corte militar. Una definición más biliosa la ofrecen Charlie y Jamie cuando entran en las oficinas vacías de Lehman Brothers después de que la empresa se desplome en 2008. Allí, mantienen este diálogo:

“CH: Nunca me lo habría imaginado así.

J: ¿Y qué esperabas encontrar?

CH: Adultos”

El punto de contacto entre estos dos mundos ocurre entrados 82’ de película, cuando los mismos Jamie y Charlie están bailando, celebrando que han apostado mucho contra los tramos AA de los paquetes hipotecarios. Es entonces cuando Ben, el inversor retirado que les ayuda, les da el toque de atención:

“¿Sabéis lo que habéis hecho? Habéis apostado contra la economía norteamericana, lo que significa que, si tenéis razón, muchos perderán sus casas. Perderán sus empleos, perderán todos sus ahorros y sus pensiones. Lo que más odio de la banca es que reduce a la gente a cifras. Por cada 1% que aumenta el paro, mueren 40.000 personas, ¿lo sabíais? Pues no bailéis, coño”

Es, por tanto, una película consciente de las consecuencias de la recesión y que tiene una intención didáctica que la emparenta al documental. De las películas que hemos analizado, es la que más busca ayudar al espectador a comprender los porqués de la crisis. En las declaraciones recogidas por The Wall Street Journal, McKay reconoce que su intención es lograr que la gente pierda el miedo a las finanzas: “La gente normal se siente como si fuera demasiado tonta, o cree que el mundo de los bancos es aburrido”, señala.

En la película, el personaje de Jared lo expresa con más rotundidad: pasados 13’, dice que a Wall Street le encanta usar términos como valores con garantía hipotecaria o préstamos subpryme “para que creamos que sólo ellos pueden hacer lo que hacen”. De esta manera, *La gran apuesta* quiere situarse del lado de los sufrientes, ejercer de intérprete entre el mundo financiero y la gente normal, a quienes la película hemos visto que representa como víctimas. En este sentido, la película de McKay supone una *rara avis* con respecto a lo que hemos visto –y veremos en los análisis de los niveles 2 y 3-, y busca deshacer la maraña financiera, desmitificarla.

Los recursos que utiliza la película son un híbrido entre cine de ficción y de no ficción. En la película aparecen a modo de cameos personas reales interpretándose a sí mismas, hablando directamente al espectador para explicarle conceptos complicados mediante comparaciones ingeniosas –el chef Anthony Bourdain utilizando el símil con una sopa de pescado para definir un CDO u Obligación de Deuda Garantizada, o el tándem entre el economista Richard Thaler y la cantante

Selena Gómez explicando cómo funciona un CDO sintético mediante una partida de blackjack- o traduciendo los tecnicismos al lenguaje coloquial –es destacable la actriz Margot Robbie haciendo de Margot Robbie en un jacuzzi cuando dice que “las hipotecas de alto riesgo se llaman subprimes, así que cuando oigan subprime piensen en basura”-.

Con éste y otros recursos –entre ellos, situar directamente definiciones de diccionario sobre la imagen o usar metáforas visuales como la torre de Jenga con la que Jared explica la estructura de los paquetes de bonos hipotecarios-, McKay convierte su película en una entretenida clase de economía que quiere tomarse en serio el “basado en una historia real” con el que abre.

Por último, resulta interesante la mirada pesimista al futuro que plantea su texto final, como si se abriera una nueva etapa de un ciclo que no termina: “Manteneos alerta”, viene a decir el director al acabar la película, “porque el sistema financiero sigue siendo igual de corrupto que antes”.

2.2.6. Conclusiones del nivel 1

Como hemos analizado, las obras reunidas bajo el epígrafe de nivel 1 son películas que abordan el fenómeno de la crisis económica como una investigación acerca de las causas de la recesión. Son, en su mayoría, películas estadounidenses y tempranas –excepto *La gran apuesta*, el resto de las película analizadas son producciones realizadas antes de 2011-. Ello muestra como, en los años inmediatamente posteriores a la crisis, fue Hollywood quien cogió la iniciativa de explorar la crisis económica en el cine.

Cada película, desde luego, trata sus temas desde una óptica propia, pero podemos identificar una serie de tendencias transversales en la representación del mundo bancario y bursátil. En primer lugar, hallamos una visión negativa de los trabajadores y dueños de los bancos y empresas que cotizan en la bolsa al más alto nivel: aparecen como tiburones sin escrúpulos ni empatía, desconectados de la realidad de los que sufren. Dentro de esta óptica negativa, vemos que hay tres opciones en la relación de estos *brokers* y banqueros con la crisis económica: son sus causantes directos, se aprovechan de ella para enriquecerse obscenamente o, en el mejor de los casos, son inmunes a los efectos adversos de la recesión.

Otra idea que atraviesa las películas de este nivel 1 es la de la crisis como un crimen, como un delito que los ricos cometen contra los pobres. Esta separación entre dos mundos o dos clases sociales es también una tendencia: Wall Street – estereotipo e imagen de los mercados financieros- no tiene nada que ver con los trabajadores humildes y honrados. La última idea que articula esta representación transversal tiene que ver con este último punto, y es la diferenciación entre las operaciones financieras –que suelen mostrarse en pantalla como una sarta de

jeroglíficos amenazantes- y el trabajo físico –que aparece como lo “real” en contraposición con lo “imaginario”-.

2.3. Nivel 2 – La crisis desde una perspectiva social

Como hemos visto, las primeras películas que se produjeron sobre la crisis económica tenían un marcado carácter financiero o empresarial: la crisis parecía cosa de ricos. Sin embargo, pronto comenzó a afectar al resto de la población, no solo de EEUU sino a nivel global. La producción fílmica hollywoodiense más mainstream no se ocupó demasiado de reflejar la precariedad y las consecuencias de la crisis económica en la ciudadanía de a pie, salvo alguna honrosa excepción como *99 homes* (Ramin Bahrani, 2014), *Invisibles* (Oren Moverman, 2014) y, aunque de forma tangencial y más tardía, la reciente *Money Monster* (Jodie Foster, 2016).

Quien tomó el testigo, como veremos a continuación, fueron en buena parte las distintas filmografías europeas, con un foco no tan centrado en las causas y en buscar culpables a la crisis sino más bien en retratar los restos tras el huracán. Como apunta Lehara, “la ruina es uno de los motivos más rotundos en la representación audiovisual de esta crisis neocapitalista” (2014, p. 208).

Siguiendo esta lógica, cada una de las cinco películas seleccionadas para este nivel 2 pertenece a un país distinto: analizaremos la italiana *El capital humano* (Paolo Virzi, 2014), la belga *Dos días, una noche* (Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, 2014), la española *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), la francesa *La ley del mercado* (Stéphane Brizé, 2015) y, por último, la alemana *Respira* (Christian Zübert, 2015). El criterio para la selección en este caso ha sido, como en la anterior ocasión, la relevancia en términos de taquilla y repercusión.

Sin embargo, como en el nivel 1, la cantidad de películas no se limita a estos cinco ejemplos, así que cabe por lo menos mencionar al resto. Aunque la mayoría de estos films fueron estrenados de 2013 en adelante, encontramos tres excepciones: *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) relata el conflicto entre una pareja española que compra un piso barato y la constructora, *Terrados* (Demian Sabini, 2011) sigue a un grupo de treintañeros en el paro en plena crisis vital y la griega *Boy Eating the Bird's Food* (Ektoras Lygizos, 2012) muestra a otro desempleado ateniense, en este caso desesperado y con la sombra del desahucio sobre sí.

Precisamente España y Grecia han producido una buena cantidad de películas cada una que se pueden incluir en este apartado –lo cual, por otro lado, no resulta extraño si tenemos en cuenta que son dos de los países más tocados por la crisis-. Comenzando por el país heleno, encontramos cintas como la sórdida *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), la criminal *Stratos* (Yannis Economides, 2014), la infeliz *A Blast* (Syllas Tzoumerkas, 2014) o la vengativa *Invisible* (Dimitris Athanitis, 2015).

En España, encontramos por ejemplo el larguísimo plano secuencia para ilustrar la desesperación de un ejecutivo venido a menos que rueda Cristóbal Arteaga en *El triste olor de la carne* (2013). De este país también salió la maraña de historias cruzadas de *La plaga* (Neus Ballús, 2013), la historia de amor en tiempos de precariedad de *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) y la crónica de un botellón de *Más allá de la noche* (Rafael Fernández de Dios, 2014).

En los últimos dos años, una incansable madre de familia protagoniza *Las aventuras de Moriana* (David Perea, Luis Soravilla, 2015), una extraña pareja formada por un antidisturbios y el manifestante a quien voló un ojo se encuentran en *El rey tuerto* (Marc Crehuet, 2016) y la cantante Sílvia Pérez Cruz se pone a la cabeza de un musical sobre los desahucios en *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016) –de inminente estreno en el momento de entregar este trabajo–.

Bajo una perspectiva más metafórica, desde Rusia llegó la imponente *Leviatán* (Andrei Zvyagintsev, 2014), desde Bulgaria la parábola sembrada de humor negro que es *La lección* (Kristina Grozeva y Petar Valchanov, 2014) y desde Portugal Miguel Gomes dirigió una colosal trilogía, *Las mil y una noches* (2016), en la que mezclaba la célebre antología oriental de relatos con la situación económica en su país, dando un resultado entre lo documental y lo surrealista.

Louise Osmond dirigió en 2015 la *feel-good movie* *Caballo ganador* (2014), que se centra en un grupo de amigos de un pueblo inglés tocado por la crisis que deciden criar un caballo de carreras, mientras que Jan Krüger tocó el tema económico de forma tangente en *Apartamento en Berlín* (2016). Sin salir del ámbito anglosajón, el estadounidense David Jaure rodó *3:13 Three Thirteen* (2015), una pequeña película fuera del circuito norteamericano más comercial que sigue la situación de los sintecho en su país tras la recesión.

2.3.1. El capital humano



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Il capitale umano

País: Italia

Año: 2014

Duración: 109 min.

Director: Paolo Virzi

Reparto: Valeria Bruni Tedeschi, Fabrizio Bentivoglio, Valeria Golino, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Giovanni Anzaldo

Guion: Paolo Virzi, Francesco Bruni, Francesco Piccolo (basado en una novela de Stephen Amidon)

Música: Carlo Virzi

Fotografía: Jérôme Alméras, Simon Beaufiles

Producción: Indiana Production Company

2.3.1.1. Sinopsis y análisis narrativo

El capital humano toma la estructura de historias cruzadas, con tres capítulos – cuatro si contamos la conclusión-. Cada uno está dedicado a relatar lo que sucede en un mismo periodo de tiempo desde el punto de vista de uno de los protagonistas. La introducción a la película muestra como un camarero, mientras regresa a su casa en bicicleta tras una noche de trabajo, es atropellado y queda tirado en la cuneta.

Pasado este prólogo, entra el capítulo I, titulado Dino. Este personaje –interpretado por Fabrizio Bentivoglio- es un hombrecillo ruin y mezquino, cuya ambición es ascender de clase social y codearse con los ricos. Al inicio de la película parece que esté cerca de cumplir este deseo porque su hija sale con Massimiliano (Guglielmo Pinelli), el arrogante y narcisista heredero de la rica familia Bernaschi. En un momento en que Dino acompaña a su hija a la mansión de esta familia, acaba entrando a jugar a tenis con Giovanni Bernaschi (Fabrizio Gifuni) y sus amigos.

Tras el partido, el pobre diablo expresa a Giovanni su deseo de invertir en su fondo para “expandirse”, según asegura Dino, que trabaja en una inmobiliaria. En esta operación arriesga todo su dinero y pone como aval su casa. Seis meses después, tras la fiesta del colegio de sus hijos –la fiesta que aparecía en el prólogo-, Giovanni informa a Dino de que ha perdido el 90% de su inversión debido a la volubilidad de los mercados. Desesperado porque lo ha perdido todo, vuelve a su casa sin decir

palabra de ello a su mujer, que está embarazada. El capítulo termina cuando llega a su casa la policía preguntando por su hija.

El segundo capítulo, dedicado a la mujer de Giovanni, Carla Bernaschi (Valeria Bruni), arranca como el primero, con Dino llevando a su hija a ver a Massimiliano. Carla queda retratada como una mujer florero, una ex actriz guapa pero insegura, sometida al designio de su rico marido y entregada a frivolidades. Como un intento de hacer algo con su vida, ruega a su marido comprar un teatro que va a cerrar, a lo que éste accede. En las reuniones con el equipo que Carla reúne, comienzan a saltar chispas entre ella y Donato (Luigi Lo Cascio), un director de teatro. La relación va a más y mantienen relaciones, pero acaban peleándose y dejándolo. Como el capítulo anterior, éste termina cuando la policía llega a casa de los Bernaschi y acusa a Massimiliano de haber atropellado al ciclista y haberse dado a la fuga, borracho.

El tercer capítulo está dedicado a Serena (Matilde Gioli), la hija de Dino. Al arrancar el fragmento, se revela que ella y Massimiliano habían cortado justo antes del momento inicial –el momento en que Dino y su hija llegan a la mansión Bernaschi-, pero lo ocultan a los padres por el qué dirán. Seis meses después, Serena ha comenzado una relación con Luca (Giovanni Anzaldo) un joven artista con tendencias suicidas a quien conoce en la consulta psicológica de su madrina.

Tras la cena del colegio, Serena marcha a casa de Luca, pero en mitad de la noche le llaman para que vaya a buscar a Massimiliano, que está totalmente borracho. Va allí con Luca –pues tiene que mantener la apariencia de que está saliendo con el Bernaschi- y, conduciendo ella su coche y Luca el coche de Massimiliano, se dirigen a la mansión. Es entonces cuando se descubre que quien atropella al ciclista y se da a la fuga no es Massimiliano borracho sino Luca conduciendo su coche.

En este momento en que las tres líneas argumentales se encuentran, arranca el último capítulo, titulado “El capital humano”. En él, la policía investiga el atropello, pero la única que conoce la verdad –y la mantiene en secreto porque está enamorada de Luca- es Serena. Sin embargo, a partir de un mail que su hija se deja abierto en su ordenador, Dino lo averigua y chantajea con ello a Sandra Bernaschi. Con ello, logra recuperar el dinero que invirtió y perdió, más un 40% de intereses, a cambio de la información que salvará de la cárcel al heredero Bernaschi. Luca, tras un fallido intento de suicidio, ingresa en prisión después de que la policía conozca la verdad.

La película termina con la noticia de que el seguro de Massimiliano ha pagado 218.96 euros a la familia del ciclista atropellado, una cantidad calculada –según el texto que aparece- “valorando parámetros específicos: la expectativa de vida de una persona, su ganancia potencial, la cantidad y calidad de sus lazos afectivos. Los peritos aseguradores lo llaman el capital humano”.

2.3.1.2. Análisis contextual y social

La película está ambientada en Italia en 2010, dos años después de que estallase la crisis económica en EEUU. Apenas hay un par de referencias explícitas a la recesión, pero sus efectos se perciben a lo largo de todo el metraje. La primera referencia explícita la encontramos en la marca de los 13', cuando la inmobiliaria de Dino tiene que cerrar y el local es sustituido por una tienda china. En ese momento, un agente de otra inmobiliaria le propone un trato y le dice esto: "Dada la crisis, yo me lo pensaría dos veces antes de decir que no".

La segunda referencia, algo más oscura, la encontramos al final de la película –en la penúltima secuencia-, en una lujosa fiesta ofrecida por Giovanni Bernaschi. En ella, Sandra señala a los invitados y dice a Giovanni: "Míralos, están contentos, las cosas les van bien. Apostaron a la ruina del país y ganaron". Esta idea entronca *El capital humano* con las películas que hemos agrupado en el nivel 1: como en aquéllas, Paolo Virzi carga la culpa de la ruina contra los inversores y los ricos –los invitados de los Bernaschi y el mismo Giovanni-, aquéllos que se benefician de la crisis y sacan tajada de la pobreza del resto.

En este sentido, resulta interesante el retrato que se hace en la película de Giovanni. Es casi un estereotipo, más que un personaje real: un tiburón de los negocios frío y robótico que no profesa cariño ni a su mujer –a quien relega a una existencia semejante a la de un jarrón y que le engaña con el primero que se pone a tiro- ni a su hijo. Esta descripción de trazo grueso sirve para realzar el mensaje que quiere transmitir Virzi: el contraste lacerante entre clases sociales en la Italia post-crisis.

Virzi traza una línea invisible pero firme e inmutable entre los ricos –toda la familia Bernaschi y sus invitados- y el resto –desde la clase media humilde como la familia de Dino a la pobreza más aguda de Luca-. El comportamiento de los ricos es despreocupado y frívolo: la ambición de Massimiliano es ser premiado por su colegio y Sandra pasa los días comprando ropa y languideciendo. Aparecen alejados de las preocupaciones mundanas, viven en una mansión alejada de la ciudad y el espectador no se sorprende cuando se acusa a Massimiliano de haber actuado egoístamente, dejando moribundo a un hombre en la cuneta.

En el otro "bando" encontramos dos actitudes. Por un lado está la que ejemplifica Dino, tan ansioso por aparentar ser más de lo que es que a todos les resulta un bufón molesto: obsequioso hasta decir basta con los ricos y orgulloso de su apariencia con los de su clase –cuando al final del primer capítulo llama a su competidor para aceptar el trato sobre la inmobiliaria, intenta que parezca que es él quien hace un favor-. Dino sueña con el champán y los oropeles de los ricos y por eso cuida las apariencias: fanfarronea de sentarse junto a los Bernaschi en la fiesta del colegio –un colegio, por cierto, demasiado elitista para su hija, que lo vive con hastío- y se las da de inversor frente a Giovanni a pesar de estar sin blanca.

La segunda actitud es la de aquellos personajes que no buscan "ascender" de clase: Serena y Luca. Es significativo el momento en que llegan a la fiesta a recoger a Massimiliano –en la marca de los 77'-, porque al ver el panorama de jóvenes ricos y despreocupados bailando y bebiendo, Luca los define con un "pobres, realmente pobres". Una última clase social, por debajo incluso de la familia de Dino y de la de

Luca, es la del atropellado, el camarero que se encuentra moribundo en el hospital y de quien lo único que vemos es a su familia llorándole.

Más allá de las consideraciones antropológicas que quisiera presentar el director –el texto final acerca de cómo se calcula el precio de una persona hace pensar en una sociedad mercantilizada en que lo económico sustituye a lo humano-, esta división de clases es interesante para el objeto de este trabajo. El contraste del que se sirve Paolo Virzi ilustra una visión de la crisis como algo ambiental –por el contexto histórico sabemos que está ahí aunque apenas se mencione explícitamente en la película- que –como conclusión- vuelve a los ricos más ricos y a los pobres más pobres.

2.3.2. Dos días, una noche



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Deux jours, une nuit

País: Bélgica

Año: 2014

Duración: 96 min.

Director: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Reperto: Marion Cotillard, Fabrizio Rongione, Pili Groyne, Simon Caudry

Guion: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Música: --

Fotografía: Alain Marcoen

Producción: Les Films Du Fleuve / Archipel 35

2.3.2.1. Sinopsis y análisis narrativo

La protagonista absoluta de *Dos días, una noche* es Sandra (Marion Cotillard), quien trabaja en una fábrica de paneles solares en la ciudad belga de Seraing. Se las apaña como puede junto a su marido, Manu (Fabrizio Rognione), para salir adelante con sus dos hijos, hasta que sufre una crisis nerviosa que la obliga a apartarse temporalmente de su trabajo. A la vuelta, descubre que sus compañeros en la fábrica han aceptado una propuesta de la dirección según la cual cada uno recibirá una prima de 1.000 euros a cambio de que Sandra deje la fábrica.

No obstante, cuando aparece la sospecha de que ha habido coacción, la dirección permite repetir la votación. La protagonista se enfrenta así al reto de convencer un número suficiente de compañeros para que cambien su voto –que renuncien al bono y la permitan seguir trabajando- a lo largo del fin de semana. Éste es el punto de partida de *Dos días, una noche* –explicado entre los primeros diez minutos y diversas alusiones puntuales posteriormente-, y a partir de entonces la película recorre la odisea de Sandra hablando con cada uno de sus compañeros.

En el transcurso de los ochenta minutos restantes, el espectador asiste a dichas negociaciones: a algunos los logra convencer, otros se excusan, la esquivan o directamente se enfadan con ella –“¿No te da vergüenza venir aquí a robarnos?” le espeta uno de sus compañeros-. Durante la película, Sandra también recae en su crisis nerviosa e incluso intenta suicidarse tomándose un bote entero de pastillas, pero sobrevive y sigue adelante empujada y apoyada por su marido y algunos de sus compañeros.

Finalmente, en la votación el resultado es de empate a ocho, con lo que no obtiene el apoyo suficiente para mantener su puesto. Aún así, el jefe llama a Sandra y le propone otra solución: dada la división que ha producido su situación, la readmitirá y les dará a todos la prima, aunque para ello no renovará el contrato temporal a otro de los trabajadores.

Dicho trabajador es Alphonse (Serge Koto), uno de los que ha votado a favor de Sandra. Ella lo sabe, así que le dice a su jefe que no puede aceptarlo y se marcha contenta. “Dimos la batalla”, le dice a su marido por teléfono, antes de añadir que se pondrá a buscar trabajo de inmediato. Como en el primer plano de la película, Sandra está sola y hablando por el móvil, pero su actitud es radicalmente distinta tras el periplo.

2.3.2.2. Análisis contextual y social

Aunque los hermanos Dardenne, directores de *Dos días, una noche*, no especifican en qué año se ambienta la película, todo parece indicar que se trata de la segunda década del siglo XXI: más allá de que la cinta se estrenase en 2014, la situación que retrata se corresponde con la de una Europa deprimida por los efectos de la crisis económica. La Bélgica de la película coincide con el análisis de Castells cuando dice que “las tasas de paro del 20% y el 25% entre la población activa y 55% para los jóvenes están destruyendo capital humano y tejido social y precipitando una caída de la demanda que hace difícil salir de la crisis” (2014).

Como ocurría en *El capital humano* –y, de hecho, también en la mayoría de films que integran este nivel 2-, las referencias explícitas a la crisis son escasas: apenas una –al principio, en la marca de los 8’, cuando el jefe de Sandra le pide disculpas diciéndole que no tiene nada contra ella pero que “la crisis y la competencia asiática” le obligan “a tomar decisiones”- que sitúa el contexto y da pie a los Dardenne a emplearse en el retrato de la realidad social menos favorecida.

Dicho retrato, desde luego, comienza con Sandra: una trabajadora humilde, que se desvive junto a su marido por mantener su casa y a sus hijos y que acaba explotando cuando ya no aguanta más. Con esa crisis nerviosa inicial que no aparece en el metraje y el intento de suicidio, son dos las veces cuya salud –y hasta su vida- se ve en peligro debido, en última instancia, a la situación económica. Las secuelas son también psicológicas: “para ellos [mis compañeros] es como si no existiera, y tienen razón... no soy nada, nada de nada”, exclama desesperada justo antes de empezar a intentar convencer a sus compañeros, entrados 12’ de película.

Sandra y Manu no son pobres, pero su nivel de vida pende de un hilo: cuando él pregunta cómo van a pagar la casa sin el sueldo de Sandra, ella le responde que volverán a una vivienda social. En lo referente a la representación de la precariedad, sin embargo, los Dardenne no se limitan a la protagonista, sino que cada uno de los compañeros a los que va a visitar ofrecen un punto de vista más sobre la sociedad post-crisis. Así lo explica uno de los dos directores, Luc Dardenne, en una entrevista a Filmmaker: “creo que es un retrato acertado de qué está pasando en Bélgica, pero también pienso que va más allá del propio país” (2014).

Así, en la marca de los 23' la mujer de uno de sus compañeros de trabajo le explica que está en el paro desde hace meses y que ahora dependen de lo que su marido recupera de la basura y vende en el mercadillo. “Simplemente no podemos pasar sin la prima”, concluye, mientras que la siguiente trabajadora a quien Sandra va a ver, Michelle, le dice que no puede permitirse perder la prima porque está empezando de cero con su pareja. Otro, Hisham, le explica entrados 39' de película que no gana suficiente y que ha de trabajar en un colmado los fines de semana para subsistir. Otro informa a Sandra de que si la mayoría la apoya “será un desastre” para él.

En definitiva, los Dardenne pasean al espectador por las consecuencias de la crisis económica. Como señala Gilbey en un artículo para The Guardian, las personas a quien suplica Sandra “son trabajadores que luchan por sobrevivir y con familia, no gatos gordos ni CEOs”. Al contrario que las películas de lo que hemos considerado nivel 1 –resulta curioso que en *Margin Call* el director ejecutivo de la empresa utilice esta misma expresión, gatos gordos, para referirse a los adinerados-, el foco no se pone en los causantes de la crisis sino en sus víctimas más vulnerables.

Dos días, una noche está rodada con vocación documental, en la línea de lo que expresaba ya en 1939 Robert Flaherty, explorador y pionero del cine de no ficción, cuando decía que la función del documental es “representar la vida bajo la forma en que se vive” para promover la comprensión entre los hombres y los pueblos (Cit. en Ortiz Álvarez, 2008). Dado que comenzaron su carrera rodando documentales como *Le chant du rossignol* (1978) o *Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler* (1980), los hermanos Dardenne toman cierta sensibilidad del género documental y ponen empeño en transmitir la realidad sin adornos pero también sin melodrama forzado.

En la película hay dos elementos del lenguaje cinematográfico que refuerzan esta intención. En primer lugar, la ausencia de música extradiegética –un rasgo distintivo de buena parte de la filmografía de los directores- refuerza la cotidianeidad de lo que ocurre en pantalla, en la línea de lo que apuntan Adorno y Eisler:

“[La música] se sitúa como un jirón de niebla ante el film, difumina la precisión fotográfica y actúa en contra del realismo que necesariamente persigue toda película. Convierte el beso filmado en la portada de una revista; la explosión de dolor, en melodrama; un ambiente natural, en un cromo” (2005, p. 51)

Al rechazar el artificio que supone la extradiégesis en la banda sonora, los Dardenne confieren una pátina de realismo a un film que de esta forma potencia una

representación de la precariedad post crisis como algo duro y exento de glamour. El segundo aspecto cinematográfico que empuja en esta línea es la dirección de actores. Por primera vez en su carrera, los hermanos Dardenne ficharon para una película suya a una estrella internacional –Marion Cotillard, que venía de rodar superproducciones como su dupla a las órdenes de Christopher Nolan, *Origen* (2010) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012)-, pero se afanaron en eliminar cualquier rastro de sofisticación u artificio en la actriz. Como conclusión del análisis, veamos cómo lo explica Luc Dardenne en una entrevista concedida a A.V. Club:

“Sabíamos que [Marion Cotillard] iba a atraer la atención, ya que es una estrella muy conocida, pero no la elegimos por eso. (...) Marion dijo al comenzar a rodar, en los primeros ensayos, “podéis hacer lo que queráis conmigo”. Por supuesto a veces una actriz puede decirlo y que luego no sea así, pero en ese caso realmente sentimos que había una coalición entre nosotros tres. (...) Fue un gran desafío, porque queríamos trabajar con ella pero también de alguna forma disociar la imagen de la gran estrella, la que hace todos esos anuncios y que es tan conocida. El desafío fue lograr una transformación física: lograr que esa gran actriz se volviera alguien banal”

2.3.3. Techo y comida



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Techo y comida

País: España

Año: 2015

Duración: 90 min.

Director: Juan Miguel del Castillo

Reparto: Natalia de Molina, Mariana Cordero, Jaime López, Mercedes Hoyos, Gaspar Campuzano

Guion: Juan Miguel del Castillo

Música: Miguel Carabante, Daniel Quiñones

Fotografía: Manuel Montero, Rodrigo Rezende

Producción: Diversa Audiovisual

2.3.3.1. Sinopsis y análisis narrativo

El argumento de *Techo y comida* es sencillo de resumir: la película –ambientada en Jerez de la Frontera a mediados de 2012- retrata la dura vida de Rocío (Natalia de Molina), una madre soltera sin recursos, sin ayudas de su familia ni del Estado y que malvive repartiendo publicidad de “Compro Oro”. Rocío tiene un hijo pequeño, Adrián (Jaime López), y vive en un piso del que lleva ocho meses sin pagar el alquiler. Delante del resto de madres del colegio, Rocío oculta su situación, y sólo tiene el apoyo de una vecina, María (Mariana Cordero), que le lleva comida, le paga la luz y le deja rellenar las garrafas de agua cuando lo necesita.

Durante la primera hora de película, el director Juan Miguel del Castillo se explaya mostrando cómo vive Rocío: cómo sólo puede dar para cenar un bocadillo a Adrián, cómo el casero le amenaza si continúa sin pagar el alquiler, cómo pierde su trabajo y ha de ponerse a rebuscar en la basura para revender lo que encuentre, cómo va a

mendigar comida a un comedor social regentado por monjas, cómo se alegra cuando el Estado le concede un cheque alimentario –y cómo lo celebra preparando hamburguesas con patatas para cenar-...

La situación se tuerce de verdad cuando la mujer de su casero desliza bajo su puerta una carta que contiene la ejecución por impago del alquiler de su vivienda. Al ir a ver a un experto, Rocío descubre que los propietarios del piso le han entregado el documento cuatro meses tarde, con lo que ya no le queda tiempo para emprender ninguna acción legal: no puede hacer nada para evitar el desahucio. La película termina con ella y su hijo caminando hacia el horizonte entre basura mientras suena un flamenco triste y desgarrado y, tras el fundido a negro, aparece en pantalla el siguiente texto:

“En España, 526 personas pierden su vivienda cada día en 2012. La tasa de paro alcanza el 26%, la más alta de su historia. 13 millones de personas se encuentran en riesgo de pobreza o exclusión social. Se rescata a la banca con 100.000 millones de euros, ¿y a ti, quién te rescata?”

2.3.3.2. Análisis contextual y social

La clave de lectura de *Techo y comida* la da precisamente ese texto final. Durante el metraje en sí, las alusiones a la crisis económica son más bien escasas: las únicas referencias más o menos explícitas se escuchan en boca de una de las vecinas de Rocío, vendedora de lotería, cuando dice frases como “con tantos recortes no sé dónde vamos a llegar” –entrados 7’ de película- o “yo he repartido muchos premios por la barriada, lo que ahora, como está la cosa tan mala, la gente compra menos” – en la marca de los 44’-.

Visto así, un espectador que se incorporase a la película dos minutos tarde –y por tanto se perdiera el letrero de “Jérez de la Frontera, 2012” que sitúa la trama tanto temporal como geográficamente- no tendría por qué asociar *Techo y comida* a la crisis actual. Sin embargo, con el texto final el director Juan Miguel del Castillo ancla su película a la recesión que comenzó en 2008 y hace explícita su intención de que este sea un retrato de la España más golpeada por la crisis.

De nuevo encontramos un producto menos preocupado por las causas que por las consecuencias: la crisis económica aparece en la película como una nube, como un estado de las cosas que parece inmutable e indefinible: “está la cosa mala” es, como hemos visto, el análisis macroeconómico más profundo que uno puede encontrar en la cinta, descontando el texto añadido al final. Y sin embargo, *Techo y comida* quiere ser una cinta combativa o militante: el propio director la define una película “necesaria”. Rocío es casi un arquetipo de “víctima de la crisis”, en la línea de lo que explica González i Paredes:

“De esta manera, este medio audiovisual [el cine] lleva a provocar en la audiencia un fuerte mecanismo de identificación y de proyección que no sólo se manifiesta hacia los personajes de los relatos cinematográficos, sino también hacia las personas que los interpretan. Las estrellas del celuloide se

presentan como arquetipos, ya que sólo así pueden conseguir la identificación del inconsciente colectivo y solamente así pueden lograr fascinar, ya que se convierten en la expresión de la carencia y de las necesidades de la propia audiencia” (2003, p. 54)

Techo y comida contrapone dos realidades: la del “pueblo sufriente” y la del “sistema”. La realidad del pueblo sufriente –condensada en el personaje de Rocío- ya hemos visto lo que es: difícil, un cúmulo de desgracias que a lo largo del metraje se van acumulando hasta la patada final –el desahucio-. Juan Miguel del Castillo echa mano de recursos como la ausencia de música extradiegética, al igual que en *Dos días, una noche*; una paleta de colores natural, o una elección de planos convencional, sin excesos estilísticos.

El objetivo de estas decisiones es, según cuenta el propio director en una entrevista a El arcón de Natalia, “despistar lo justo”. La pantalla se convierte en una ventana o en un espejo –sería así una película naturalista, siguiendo la definición de Stendhal de que el naturalismo es como un espejo llevado a lo largo de un camino-.

Se transmite la impresión en la película de que, a pesar de la buena voluntad de la protagonista –se la ve entregando su currículum en una panadería, buscando trabajo de limpiadora, desviviéndose por su hijo, rezando con fervor...-, el sistema la machaca.

Es interesante la representación de esta segunda realidad: el sistema –una suerte de cajón de sastre en el que el director y guionista incluye a los bancos y al Estado- aparece como una máquina invisible e insensible al sufrimiento de la población. Al sistema no se le ve –no aparece en ningún plano más allá de una funcionaria que trata a Rocío como si fuera un número al inicio del film-, pero se sienten sus consecuencias: para la protagonista la más brutal es la pérdida de su casa.

El cartel final refuerza esta sensación con la última frase: “Se rescata a la banca con 100.000 millones de euros, ¿y a ti, quién te rescata?”. La crítica pretende ser aguda pero resulta vaga: ¿quién rescata a la banca? ¿es la banca un único organismo? ¿por qué es malo que se rescate a los bancos? Frente al detallismo en la representación de las víctimas de la crisis, *Techo y comida* simplifica hasta reducir a una frase resultona la crítica a unos culpables a los que, sin embargo, identifica.

2.3.4. La ley del mercado



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: La loi du marché

País: Francia

Año: 2015

Duración: 92 min.

Director: Stéphane Brizé

Reparto: Vincent Lindon, Yves Ory, Karine De Mirbeck, Matthieu Schaller

Guion: Stéphane Brizé, Olivier Gorce

Música: --

Fotografía: Eric Dumont

Producción: Arte France Cinéma / Nord-Ouest Productions

2.3.4.1. Sinopsis y análisis narrativo

Como en *Techo y comida*, el argumento de la última película de Stéphane Brizé no es demasiado enrevesado. La cinta acompaña durante unos meses a Thierry Taugourdeau (Vincent Lindon), un hombre de 51 años que lleva 20 meses en el paro. *La ley del mercado* se divide en dos partes, diferenciadas por una elipsis.

La primera parte, que ocupa los primeros 39' de metraje, sigue a Thierry mientras busca trabajo. Con un ritmo muy pausado, los espectadores somos testigos de cómo Thierry se enfrenta a la desidia de los funcionarios de Empleo, a la inmisericordia de las entrevistas de empleo y a la frialdad de los bancos. Todo ello acompañado de su mujer (Karine de Mirbeck) y su hijo Matthieu (Matthieu Schaller).

Pasada esta mitad de la película, el director Stéphane Brizé realiza una elipsis y vemos a Thierry con trabajo: es agente de seguridad de un gran supermercado. Allí, se encarga de vigilar que los clientes no roben ningún artículo y que el resto de

trabajadores no busquen engañar a la empresa. Vemos como Thierry participa en la detección del hurto que comete una de las cajeras que quería quedarse con cupones de descuento.

Unos días después, esta mujer se suicida, y tras su muerte los trabajadores del supermercado se enteran de que su hijo era drogadicto y de que ella estaba pasando una situación económica muy mala. Esto hace pensar a Thierry, quien unos días más tarde –en el momento de interrogar a otra cajera que se anota puntos de clientes en su tarjeta de fidelidad-, decide que no puede soportarlo más y deja el trabajo. La película termina con el protagonista subiéndose al coche y abandonando el supermercado.

2.3.4.2. Análisis contextual y social

La representación que realiza el director y co-guionista Stéphane Brizé de la crisis económica resulta muy parecida a lo visto en *Techo y comida* o *Dos días, una noche*. Como en dichas obras analizadas anteriormente, la situación económica aparece aquí como un marco ineludible que lo afecta todo. De hecho, apenas se menciona explícitamente la crisis económica en el film: el contexto viene dado por un calendario que aparece entrados 75' de película y que marca el año 2012.

La película, por tanto, se centra en las consecuencias que ha tenido la crisis en los más desfavorecidos –si Thierry lleva 20 meses en paro y la película arranca a finales del 2011, el resultado es que el protagonista pierde el empleo en plena recesión-. La película tiene vocación de remover conciencias, y el mecanismo que utiliza para ello es, según señala el propio director en una entrevista recogida por 35 Milímetros, “el lenguaje hiperrealista”. Así lo explica Brizé en otra entrevista, esta concedida a Cineuropa:

“[Documentarme mucho a la hora de escribir] era una necesidad porque una película no es ningún fantasma sino una realidad que hay que observar y que no puedo transformar para que se amolde a mi voluntad de guionista”

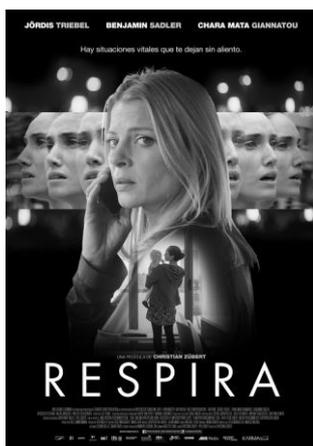
Los elementos técnicos se ordenan en base a esta intención del cineasta. Es por ello que –con la excepción de Vincent Lindon- todos los personajes los interpretan actores no profesionales. No es el único elemento que persigue crear un efecto de realidad: tampoco hay música extradiegética, excepto en los últimos segundos de metraje, y los planos, rodados cámara en mano, se mantienen durante varios minutos en cada escena. De hecho, el director de fotografía escogido por Brizé, Éric Dumont, nunca había trabajado en un film de ficción antes de *La ley del mercado*, sólo en documentales.

Uniendo estos elementos técnicos y una estética feísta –la película, con sus escenarios urbanos y sus interiores monótonos, huye de cualquier forma de *glamour* como un gato del agua fría-, queda un retrato provocador. Lejos de la asepsia, *La ley del mercado* retrata la situación de crisis como algo injusto. Los 39' en los que el personaje de Vincent Lindon busca trabajo pretenden construir una empatía con el espectador a la vez que dejan claro que el sistema no ayuda a quien lo necesita.

Los intentos fallidos de Thierry por encontrar trabajo son manejados por Brizé como armas arrojadas. No en vano, y como conclusión, en la entrevista a 35 milímetros el director dice esto:

“Cuanto más represivo y violento es el sistema, más nos lleva a elegir nuestro lugar. (...) Poniendo un ejemplo extremo como es una situación de guerra, todos estamos obligados a elegir un campo. Y creo que lo que estamos viviendo se parece sorprendentemente a una situación de guerra”

2.3.5. Respira



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Ein Atem

País: Alemania

Año: 2015

Duración: 110 min.

Director: Christian Zübert

Reparto: Jödis Triebel, Chara Mata Giannatou, Benjamin Sadler, Apostolis Totsikas, Nike Maria Vassil

Guion: Christian Zübert, Ipek Zübert

Música: --

Fotografía: The Chau Ngo

Producción: CL Productions / FunDeMental Studios / Senator Film Köln

2.3.5.1. Sinopsis y análisis narrativo

La trama de *Respira* está dividida en dos capítulos, cada uno correspondiente al punto de vista de una de sus protagonistas. Los primeros 37' del drama dirigido por Christian Zübert corresponden a Elena (Chara Mata Giannatou), una joven griega en el paro que decide emigrar a Frankfurt a buscar trabajo. Una vez allí, separada geográficamente de su novio Costas (Apostolis Totsikas), recurre a una amiga suya para empezar a trabajar en una discoteca.

Parece que todo va bien hasta que acude a hacerse la revisión médica que le pide el gerente del club: la doctora le informa de que está embarazada. Ante esta situación, y buscando conseguir algo de dinero para pagarse un aborto, Elena busca un trabajo alternativo y encuentra una vacante. Esta consiste en hacer de canguro de Lotta, la hija del matrimonio formado por Tessa (Jödis Triebel) y Jan (Benjamin Sadler).

En el transcurso de los días, Elena se encariña de Lotta, decide no abortar tras ver una ecografía de su bebé y, al fin, explica a su novio que está embarazada. Costas está dispuesto a ir a Frankfurt, y todo marcha sin problema hasta que un día, en un descuido de Elena mientras lleva a Lotta consigo por la calle, la niña es sustraída de su carrito. Desconsolada y fuera de sí, Elena huye de vuelta a Atenas.

Comienza entonces la segunda parte del film, en el que como espectadores seguimos a Tessa desde algo antes del suceso. Vemos como, tras una prolongada baja maternal, la alemana tiene problemas en su trabajo y en su matrimonio. Tras una discusión y una posterior reconciliación, se enteran de lo que ha ocurrido con su hija y de que la canguro ha desaparecido.

Histérica y convencida de que Elena ha raptado a su hija, Tessa vuela a Atenas y la busca por todas partes. Cosechando sólo rechazo por parte de las autoridades locales y del consulado, finalmente logra localizar a Elena en casa de Costas, pero descubre que ni tiene a la niña ni se la ha llevado. Algo después, cuando Elena va a verla sintiéndose culpable por haber huido, la alemana le contesta iracunda que se marche, y, tras un breve forcejeo, tira a la griega al suelo.

Elena empieza a sangrar, con lo que Tessa la lleva al hospital. La película termina con una amarga conclusión doble: Jan llama a Tessa y le dice que a Lotta se la llevó una mujer perturbada que ya la ha devuelto sana y salva, mientras que en el hospital Elena llora porque, a causa de la caída, ha perdido a su bebé.

2.3.5.2. Análisis contextual y social

El retrato que Christian Zübert ofrece de la crisis económica en *Respira* funciona a dos niveles. En primer lugar, en lo evidente: la película está salpicada de referencias a la difícil situación económica que se vive en Grecia en contraposición con lo holgados que viven los personajes alemanes. Apenas entrados 4' de película sabemos que Costas es un arquitecto de carrera que trabaja como guía turístico de Atenas –y no un tour normal, sino, para más inri, un “Crisis tour” o visita guiada por las miserias de la ciudad y los lugares donde ocurrieron los mediáticos disturbios de los últimos meses-.

Unos minutos más adelante en el metraje, descubrimos que Elena también tiene una carrera universitaria –en su caso, Filología-, pero sólo puede aspirar en Grecia a puestos como atender a visitantes en la oficina de turismo de su ciudad o ejercer de limpiadora en un hotel. De hecho, el viaje de la protagonista a Frankfurt se ve motivado por la imposibilidad de encontrar trabajo en su país.

La película incide constantemente en el abismo formado entre el país líder de Europa y el país que se encuentra a la cola de la Unión. Frente a la precaria situación de Elena y Costas, su contrapartida griega son Tessa y Jan, ambos con un buen trabajo –ella trabaja en una gran empresa de diseño gráfico y el trabajo de él no se menciona explícitamente, pero sí se dice que gana suficiente dinero como para poder mantener a los dos si fuera necesario-.

La propia Tessa evidencia esta diferencia cuando, en la marca de los 32', charla con Elena y le cuenta sus problemas para conciliar vida familiar y laboral, rematándolo

con un “ya ves, problemas del primer mundo” –lo que, dado lo distinto de la índole de los problemas de una y otra mujer, puede dar a entender que Grecia no pertenece a esta categoría-.

Otra de las claves de interpretación nos la da un diálogo que mantienen Elena y Costas por teléfono cuando ésta le informa a él de que está embarazada. El chico quiere que ella vuelva a Atenas a tener el bebé, a lo que ella se niega con unas palabras que, dado el final de la película, adquieren un macabro tono premonitorio:

“¿Quieres que tenga al hijo en Grecia? ¿Tienes 3.000 euros para una clínica privada? Porque en la pública una mujer parió en la sala de espera. ¡No tenemos futuro en Grecia! Podremos volver cuando las cosas estén mejor”

Hasta aquí, el retrato que se hace de la crisis es de una situación polarizada: la Grecia retratada en el film coincide con el retrato de la precariedad que hemos analizado ya al comentar las anteriores obras de este nivel 2. La diferencia es que en este caso se contraponen a Alemania, una realidad que aparece como próspera tanto en lo narrativo como también a nivel visual: mientras que las escenas de Frankfurt y la propia casa de Tessa y Jan reflejan una sensación de orden y limpieza, los exteriores rodados en Atenas dan una impresión de desorden y suciedad.

Esta dicotomía entronca con el segundo nivel de análisis de la cinta, un nivel menos explícito y más metafórico. Lo plantea así Cassadó en su crítica de *Respira* para Fotogramas:

“Para aquellos que se definen como apolíticos o manifiestan no sentir ningún interés por la política, esta película es una lección. (...) El entorno sociopolítico desde el que parten las dos protagonistas -una adinerada alemana y una griega de clase humilde- es determinante en la manera en que podrán enfrentarse a sus respectivos problemas” (2016)

A través del drama de estas dos mujeres, la película de Zübert actúa como una suerte de alegoría. Tessa y Elena encarnan, respectivamente, a Alemania y Grecia: la primera es una mujer ordenada y exigente, rica y seria, que explota a la segunda –también metafóricamente, pero lo cierto es que en la película los horarios de Elena se amoldan al capricho de Tessa y Jan, como cuando, tras la cena con sus amigos, el matrimonio pone a la griega a limpiarles la cocina-.

Por su parte, Elena representa –más allá de lo significativo de su nombre: el adjetivo “heleno” es sinónimo de “griego”- a una Grecia de segunda categoría, que tiene que enfrentarse a la condescendencia alemana. Zübert plantea esta idea entrados 26’ de película. Durante una cena en casa de Tessa y Jan, una de las invitadas está hablando con Elena: “Hace poco vi un documental, ¿realmente están tan mal las cosas en Grecia?”, le dice en tono de charla ligera. Lo que para una es una situación vital, para la otra es un simple tema de conversación sin demasiada relevancia, y que concluye con un “y las ayudas del Gobierno solo son para no sentirnos mal”. Como señala Robinson, para los alemanes el estereotipo de griego es el del mediterráneo “vago, despilfarrador, dependiente de un Estado clientelista” (2012).

La cámara del director alemán busca no juzgar, simplemente retratar esta fisura, un abismo creado por la crisis económica que supera la macroeconomía y afecta la vida de cada uno. En este caso, como en los anteriores ejemplos del nivel 2, no se buscan culpables, pero en esta ocasión se dibujan tanto víctimas como supervivientes.

2.3.6. Conclusiones del nivel 2

Tras la primera tanda de películas mayoritariamente estadounidenses, la segunda remesa de películas occidentales sobre la crisis económica se produjo en las distintas filmografías de Europa y de forma más tardía –en su mayoría, son cintas posteriores a 2013-. Aunque mantienen algunos de los elementos analizados en el nivel 1 –la separación entre ricos y pobres, la concepción de la economía como un *je ne sais quoi* incomprendible para la gente de a pie-, la principal diferencia es que las cintas agrupadas en el nivel 2 tratan sobre las consecuencias de la crisis y no sobre sus causas.

En primer lugar, el contexto económico se representa como una injusticia: los protagonistas de estas películas son gente inocente a la que el sistema ha pegado una patada. La crisis económica no aparece como una coyuntura que se pueda cambiar sino como un halo trágico que envuelve a los personajes, un entorno dado en el que los protagonistas no han tenido voz ni voto pero del que sufren sus consecuencias. Otra de las tendencias, relacionada con ésta, es la invisibilidad del poder: el sistema del que hablábamos sólo se muestra a través de sus representantes –policía, funcionarios...-, pero no tiene rostro, como sí tenía en el nivel 1.

Por último, frente al artificio consciente de las películas del nivel 1, las obras agrupadas en este segundo epígrafe presentan una vocación de estar pegadas a la realidad que retratan. Por ello, con una vocación casi documental, echan mano a una serie de recursos formales y cinematográficos comunes que pretenden transmitir esta sensación de cercanía y de estar contemplando lo real, sin aditivos. Algunos de estos recursos son un ritmo pausado, tomas largas, ausencia de música extradiegética, localizaciones reales y cotidianas o una fotografía naturalista.

2.4. Nivel 3 – La crisis desde una perspectiva lúdica

Las intrigas financieras y los dramas sociales realistas son –según el análisis realizado hasta ahora- los dos formatos más escogidos por los realizadores a la hora de plasmar en fotogramas la crisis económica. Sin embargo, encontramos un tercer nivel, más tardío –la gran mayoría de películas comentadas aquí son posteriores a 2013-, que corresponde a un tratamiento de la crisis desde una perspectiva lúdica.

Desde luego, uno podría argumentar que toda película –en mayor o menor medida- tiene un componente de entretenimiento para mantener al público interesado en lo que ocurre en pantalla, pero en el caso de las películas agrupadas en este nivel 3, la cosa va un poco más allá. Se trata de producciones que abordan la crisis desde géneros infrecuentes, como si el estar tanto tiempo conviviendo con ella diera a los directores carta blanca para jugar.

Dentro de esta categoría encontramos dos tendencias. La primera es la de las películas que recurren a la violencia: desde cintas de acción explosiva como la canadiense *Asalto en Wall Street* (Uwe Boll, 2013) a thrillers oscuros como *Actividades criminales* (Jackie Earle Haley, 2015), pasando por la curiosa y temprana cinta de terror *Arrástrame al infierno* (Sam Raimi, 2009), en la que una empleada de un banco recibe una maldición por negar una hipoteca. En España, la violencia ha venido asociada a la distopía futurista de *La revolución de los ángeles* (Marc Barbena, 2015) o a los robos y atracos de *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016).

La segunda tendencia es la risa: la crisis aparece como telón de fondo en comedias como la musical *Ilusión* (Daniel Castro, 2013) o la amable *Tenemos que hablar* (David Serrano, 2016). Con un punto más de mala leche, encontramos la inquisidora

Winwin (Daniel Hoesl, 2016), la zafia *Torrente 5: Operación Eurovegas* (Santiago Segura, 2014) o la ahumada *Oro verde* (Modammed Soudani, 2014).

Por último, algunos directores han unido las dos tendencias anteriores y pregreñado cintas con un marcado humor negro o incluso sádico. Es el caso de *Justi & Cía* (Ignacio Estaregui, 2014) –una venganza imaginada contra los culpables de la crisis que han salido indemnes- o *Juegos sucios* (E.L. Katz, 2013), que pone en escena a una víctima de la crisis enfrentada a un juego violento y macabro.

Las películas que analizaremos en esta ocasión serán solo dos: una comedia blanca –*Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015)- y una comedia muy negra –*Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014)-. Hemos escogido estas dos cintas porque representan bien estas dos tendencias: por más que las dos sean comedias, el nivel de violencia representado en la segunda cubre con holgura el cupo.

2.4.1. Murieron por encima de sus posibilidades



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Murieron por encima de sus posibilidades

País: España

Año: 2014

Duración: 100 min.

Director: Isaki Lacuesta

Reparto: Raúl Arévalo, Albert Pla, Iván Telefunken, Jordi Vilches, Julián Villagrán, José Coronado, José Sacristán, Josep Maria Pou, Bárbara Lennie, Carmen Machi, Imanol Arias, Luis Tosar, Emma Suárez

Guion: Isaki Lacuesta

Fotografía: Diego Dussuel, Marc Gómez del Moral

Producción: Versus Entertainment / Sentido Films

2.4.1.1. Sinopsis y análisis narrativo

Murieron por encima de sus posibilidades es un comedia de aire caricaturesco y preñada de un humor tan negro –cuando un personaje dice ser “clavadito a Steve Jobs”, otro le responde que sólo le falta el cáncer - como salvaje –entre otras lindezas, se arrancan ojos, cortan lenguas y mutilan brazos-. La película comienza *in media res*, con tres personas obligadas a punta de pistola a permanecer sentadas en medio de una lujosa habitación mientras observan como el líder de una banda de locos vestidos de panda les sermonea. “Estamos en crisis”, dice el líder panda, Miguel (Raúl Arévalo), antes de instar a los rehenes a recortarse partes del cuerpo

hasta llegar a un 51%. Después de sentenciar con un “¿Qué prefieren? ¿recortar o ser recortados?”, entra la música y los títulos de crédito.

Tras este prólogo, la historia retrocede y va alternando entre tres de los pandas - Miguel, Iván (Iván Telefunken) y Julio (Julián Villagrán)- hasta que todos son encerrados en el mismo psiquiátrico después de sendos asesinatos. La víctima de Miguel es José Javier (José Coronado), un chanchullero que le propone una operación de corrupción urbanística que no funciona, lo que provoca que Miguel pierda todo su dinero, se enajene y lo mate.

El caso de Julio también es resultado de un acceso de ira. Éste ocurre después de que la directora del colegio de su hijo le diga que no pueden permitirse estudiantes que no paguen –es un colegio privado- y le dice a Julio que se lo lleve a una escuela pública. Por último, la víctima de Iván es su propia madre y el asesinato, un accidente. Ocurre cuando se da cuenta de que su madre no es funcionaria, como le había dicho, sino que trabaja en un puticlub. Fuera de sí, se echa gasolina por encima, pero debido a un reguero descontrolado, quien acaba ardiendo es su madre y no él.

Los tres internos se encuentran en el psiquiátrico y forman un grupo al que se une Albert (Albert Pla), un hombre violento y resentido contra el sistema a quien encerraron por practicar la eutanasia de su mujer enferma lanzándola por la ventana del hospital –aunque se muestra cómo era una promesa que él le hizo a ella-. Enfadados con el sistema desigual –repiten constantemente que “el 0,08% de la población retiene el 86% de los recursos”-, deciden poner en marcha un plan para escapar y secuestrar al presidente del Banco Central, Faustino Lorenzo (Josep Maria Pou).

Logran escapar creando confusión y, vestidos de panda, se dirigen al barco del banquero, un auténtico laberinto submarino. Allí atraviesan estancias y estancias de lujo morbosos y celebridades hasta llegar, cuatro de ellos, a la sala inicial y tomar a los dos hombres y a la mujer que había allí como rehenes. Julio, por su parte, se queda encerrado en una sauna con Faustino Lorenzo, hablando sobre el orden mundial.

Llegados así a la escena inicial, ésta se resuelve con dos de los tres rehenes troceando al tercero. La carnicería se detiene cuando un hombre y una mujer trajeados y hablando con acento alemán entran en la sala y matan a los tres rehenes a disparos. “La situación se les ha ido de las manos por falta de profesionalidad”, les dicen a los pandas, además de informarles que la opinión pública estaba a su favor y que han surgido imitadores por todo el mundo. Julio, por su parte, ahoga al banquero. Los dos trajeados se marchan del barco y se visten de panda: “¿Es usted una troika infiltrada en los pandas o una panda en la troika?”, pregunta el hombre a la mujer. Los cinco pandas originales, por su parte, vuelven al psiquiátrico entre vítores del resto de reclusos.

2.4.1.2. Análisis contextual y social

En lugar de *Murieron por encima de sus posibilidades* podríamos haber seleccionado para su análisis *Torrente 5: Operación Eurovegas* –las dos son comedias políticamente incorrectas que abonan su trama con la crisis-, pero hemos optado por la película de Isaki Lacuesta porque es más extrema y porque, a pesar de –o gracias a- ello, sintetiza muchas de las ideas que hemos visto en los análisis anteriores.

En primer lugar, la caricatura de Isaki Lacuesta repite el esquema de la crisis como un crimen, con culpables y víctimas, pero lo lleva al extremo. Los pandas protagonistas están locos, sí, pero todos asocian su locura a los frutos de la crisis económica: Miguel pierde su dinero por la especulación inmobiliaria y la corrupción, Julio no puede pagar su casa ni un buen colegio, la madre de Iván tiene que prostituirse para poder comer, la mujer de Albert no es atendida debido a los recortes en Sanidad... Ellos serían las víctimas. Los culpables, ese 0,08% de la población que tan rápido aflora a sus labios. Esta división entre víctimas y culpables halla su paroxismo en el desquiciado monólogo que Albert declama entrados 45' de película:

“Pues a mí lo que me gustaría es salir a la calle y que me parara la policía. Y me gustaría negarme a todo lo que me pidieran, y me gustaría que se pusieran nerviosos y me amenazaran, porque en realidad lo que me gustaría es quitarles las armas y matarles. Y me gustaría que mucha gente lo viera y que no se asustara, que me aplaudieran, que me dijeran “Muy bien hecho, muchacho, se lo merecían desde hace mucho tiempo... ahora corre, escapa”.

Y yo saldría corriendo, pero antes de salir de la ciudad me gustaría entrar en un banco y me gustaría robarles todo el dinero. Y me gustaría que alguien del banco intentara impedírmelo para poderle matar también. Y me gustaría que los clientes del banco me dijeran “Muy bien hecho, muchacho, es lo que deberíamos haber hecho nosotros mucho antes... venga, escapa”.

Y yo ahí con todo el dinero en una bolsa de súper, saltando por los tejados... pero antes de salir de la ciudad me gustaría entrar en el edificio del Congreso, o del Senado, o de un maldito Parlamento, me da igual. Entraría a tiros, cagándome en la puta con cara de malo. Político que se mueva... Pum, pum y pum. Y la gente “Olé, olé y olé”. Me sacarían a hombros, a la plaza, con toda la muchedumbre. Las madres entregándome a sus bebés para hacerse una foto conmigo y entonces...

¡Mira qué casualidad, el Palacio de Justicia! Voy a cargarme un par de jueces, ¿no? Pero a estos no me los voy a cargar a tiros, no. A estos me los voy a cargar a golpes. Justicia divina. La gente, loca de alegría: “Ahí va nuestro justiciero, ¡corre!”. Y yo que sé, ya de paso entro en cuatro oficinas de cuatro multinacionales que yo me sé y, eh, sin especular... No quedaría nadie vivo.

Y después, no sé, secuestro al presidentazo de un bancazo de estos inmenso. Hacerle sufrir, torturarlo... y luego sacar la recortada y pum. ¡Por fin libre, desnudo!”

La policía, los banqueros, los políticos, los jueces y los dueños de multinacionales... El sistema, en definitiva, es el objetivo que los pandas, con Albert a la cabeza, identifican como el enemigo de forma simplista. La película refuerza a ratos esta caricatura –el opulento e interminable interior del barco de Faustino Lorenzo, lleno de excentricidades morbosas como una mujer lactando en un café u hombres desnudos haciendo de bandejas, parece constituir un mundo aparte en el que habita la élite, alejada de la ciudadanía normal-, pero en realidad se ríe de sí misma y de esta simplificación.

Un primer paso en este sentido es la reflexión que el personaje de José Sacristán – el anciano que en los primeros compases de la cinta lleva a Julio al puticlub donde trabaja su madre- realiza a los 10' de comenzar. Hablando con Julio sobre la situación del país, se lamenta de que, a pesar de hablar mucho, los jóvenes de su tiempo ante una situación parecida en realidad tampoco habrían hecho nada. “Nos quejamos y nos quejamos de los políticos, y luego ¿qué hacemos? Pedimos otra ronda. Ellos no tienen la culpa, o no toda al menos”, concluye el anciano.

En este mismo sentido, es significativa la conversación que mantienen Julio y Albert con Faustino Lorenzo al llegar a su sauna entrados 71' de película. En ella, el segundo –máximo representante de ese sistema nefario causante de la crisis- desmonta los argumentos simplistas con ironía:

J: El 0,08% de la población tiene el 86% de los recursos.

F: Ya, ¿cuáles son sus fuentes? Yo se lo diré: el Twitter. (...) No se obsesionen con los datos: úsenlos, pero no se los crean demasiado. Lo que cuentan son las estadísticas, ¿cuáles son las suyas? ¿Qué sistema pretenden imponer?

J: No, no, nosotros somos personas normales.

A: Sí, somos libres. Lo que queremos es hacer un *reset*.

J: Exacto. Lo que mi compañero quiere decir es que ustedes, el 0,08%, pueden seguir siendo dueños del mundo, pero solo con el 51% de los recursos.

A: Sí, y lo que hay entre el 86 y el 51, pues... ¡se tiene que repartir!

F: ¿Y cómo lo hacemos? ¿Por transferencia?”

En una segunda conversación –en la marca de los 89'-, el banquero profundiza en la crítica a la simplificación:

“F: Lo que llaman sistema no es como se piensan. (...) Nuestro mundo es demasiado complejo para creer en conspiraciones. Solo un idiota se lo creería.

J: Es que somos idiotas. Explíquemelo como si lo fuera, a ver si así me entero: ¿la crisis tampoco es real?

F: Nuestros analistas vieron venir la crisis hace años.

J: ¿Y qué hicieron?

F: Ese es su error, y fue el nuestro. También creíamos que podíamos arreglarlo todo. El barco se está hundiendo con todos nosotros dentro. (...) Lo que hemos creado es tan complejo que ya ni Dios puede cambiarlo. (...)

Todos dependemos de unos inútiles que ni siquiera sabemos quiénes son. Nadie entiende nada”

Aquí es donde la crítica al simplismo entronca con otro aspecto sobre la representación de la crisis que ya hemos visto antes: la situación económica como un ente incomprensible y abrumador. *Murieron por encima de sus posibilidades*, sin embargo, es una película tardía sobre la crisis, realizada en un momento en que parece lícito utilizarla como material para la comedia, y por ello torna esta incomprensibilidad en gags. La ya comentada secuencia inicial es un ejemplo de ello: “Señores, llevan demasiado tiempo viviendo por encima de sus posibilidades. Tendremos que hacer recortes. Sabemos que es duro pero entenderán que es un pequeño esfuerzo que hacemos por el bien de todos”, dice Miguel a los rehenes, en una apropiación sádica de la palabrería usada por los gobernantes para justificar recortes presupuestarios.

Un segundo ejemplo es la historia de Jordi (Jordi Vilches), el quinto panda. Cuando -entrados 31’ de película- se explica su historia, asistimos al encuentro entre Jordi, que es un macarrilla de medio pelo, y un gángster a quien el primero intenta convencer de que le perdone su deuda con jerigonza económica sacada de un libro de economía. “Hazme una quita” o “necesito un rescate” son algunas de las expresiones que tuercen el gesto del acreedor, que estalla de ira. Mediante esta broma, el director Isaki Lacuesta transmite la sensación de vacío y la incomprensión del ciudadano medio ante el lenguaje especializado.

La última apropiación de los conceptos propios del contexto económico al servicio de la comedia más o menos absurda es la aparición, al final, de dos miembros de la troika. Trajeados y con acento alemán, encarnan una suerte de antropomorfización de la troika –el grupo de decisión formado por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo y el Fondo Monetario Internacional- en forma de asesinos eficaces y fríos.

2.4.2. Perdiendo el norte



FICHA TÉCNICA:

Nombre original: Perdiendo el norte

País: España

Año: 2015

Duración: 102 min.

Director: Nacho G. Velilla

Reparto: Yon González, Julián López, Blanca Suárez, Miki Esparbé, José Sacristán, Úrsula Corberó, Malena Alterio, Javier Cámara, Carmen Machi, Younes Bachir

Guion: Antonio Sánchez, David S. Olivas, Oriol Capel, Nacho G. Velilla

Música: Juanjo Javierre

Fotografía: Isaan Vila

Producción: Producciones Aparte / Atresmedia Cine / Telefónica Studios

2.4.2.1. Sinopsis y análisis narrativo

Perdiendo el norte es una suave comedia coral de enredo que arranca con los dos protagonistas con el agua al cuello. Por un lado, Hugo (Yon González) está contento porque, después de dos años de búsqueda tras acabar la carrera y el máster, consigue trabajo en una prestigiosa empresa. Sin embargo, se le queda la cara de pasmo al ver como, al entrar, la policía está haciendo un registro y todo el mundo huye. Por el otro lado encontramos a Braulio (Julián López), que forma parte de un grupo de investigación científica que avanza viento en popa pero a quienes retiran la beca de investigación y dejan sin trabajo. En esta situación, un programa de televisión parecido a *Españoles por el mundo* les ilumina la bombilla: emigrarán a Berlín.

Aterrizan en Alemania entre tópicos –“a estos no les habrá afectado la crisis, pero tampoco el calentamiento global”, exclama Braulio aterido de frío- y encuentran alojamiento en un hostel en el que conocerán al resto de personajes de la trama: el traficante de droga Rafa (Miki Esparbé); su hermana Carla (Blanca Suárez); el dueño del local Hakan (Younes Bachir), y la mujer de éste, Marisol (Malena Alterio). Allí comienzan a buscar trabajo pero se encuentran, día sí, día también, con la puerta cerrada –“¿Gestor económico? ¿Español? ¿En mi empresa?”, le espeta a Hugo uno de los empleadores antes de echarse a reír durante la entrevista de trabajo-.

A la vez, Hugo miente a sus padres y a su novia, Nadia (Úrsula Corberó), haciéndoles creer que tiene un puesto de directivo. Como es una comedia romántica de manual, comienzan a saltar chispas entre Hugo y Carla, una química que estalla la noche de Navidad, cuando por fin se besan. La ilusión se tambalea cuando los padres y la novia de Hugo deciden ir a verle a Berlín. Entre todos intentan engañarles para hacerles creer que Hugo tiene un trabajo de ensueño, pero no lo consiguen y el chico vuelve a España derrotado.

Ocho meses después, Hugo y Nadia preparan su boda mientras él, amargado, trabaja en la empresa del padre de ella. Sin embargo, Hugo está enamorado de Carla: el día de la boda, arengado por su padre –“Vive la vida que quieras, no la que puedas”, le dice-, Hugo huye en el momento del “Sí, quiero” y coge un avión a Berlín. Allí encuentra a Marisol de parto y se reencuentra con Carla. Tras este *happy ending* de rigor, somos testigos de cómo los padres de Hugo son desahuciados y de que Braulio se marcha a China porque allí le ofrecen una beca de investigación.

2.4.2.2. Análisis contextual y social

Perdiendo el norte se construye sobre tópicos, lo cual viene bien para el objeto de estudio de este trabajo. Estrenada en 2015, es una película de crisis que pretende retratar una realidad social consecuencia de la recesión económica –la difícil situación de los jóvenes españoles que se ven obligados a emigrar a Alemania ante la falta de oportunidades- a través del chiste fácil y el costumbrismo propio de series populares como *Aída* o *7 vidas*.

Mirada con intención analítica, encontramos en *Perdiendo el norte* un sinfín de referencias explícitas a la situación económica –lo que también distingue a esta película de las que agrupábamos en el nivel 2-. Los propios títulos de crédito iniciales ya anticipan el tono: al ritmo de la irónica canción “Mi querida España”, se balancean gráficos de contabilidad y conceptos como paro, IVA, recortes, corrupción o deuda.

Los tópicos se suceden. Encontramos frases hechas, como cuando Braulio, después de que el rector les informe de que debido a los recortes se les ha terminado la beca, le contesta con un “¿Qué pasa? ¿También hemos investigado por encima de nuestras posibilidades?”. O cuando, entrados 22’ de película, Braulio le dice a Hugo: “Un mes buscando trabajo y lo único que hemos encontrado ha sido más españoles buscando trabajo. Y griegos, y italianos... Para ser la “generación perdida” nos hemos ido a encontrar todos en un sitio”.

Pero en realidad, la subtrama a través de la que Nacho G. Velilla habla más sobre la crisis económica no ocurre en Berlín, sino en España: los padres de Hugo, Próspero (Javier Cámara) y Beni (Carmen Machi), son los personajes que mejor encarnan el arquetipo de víctimas de la crisis. A Próspero lo despide su empresa, que se marcha a Polonia para “capear la crisis” –según le cuenta a Hugo-, y el matrimonio se queda sin dinero para pagar la hipoteca. La segunda vez en que vemos la tragedia de estos personajes ocurre hacia el final de la película, en el *speech* que Próspero ofrece a su hijo durante la boda, cuando le dice:

“Veo las noticias con el culo apretado por si el Gobierno aprueba otro recorte y me paso los días preguntándome quién nos ha engañado, quién nos ha hecho pensar que la felicidad era esto”

Resulta interesante hacer la comparación con cómo retrata esta misma situación *Techo y comida* –estrenada el mismo año que la cinta que nos ocupa-. Mientras que en la película de Juan Miguel del Castillo el desahucio adoptaba la forma de un drama sobrio y casi documental, en *Perdiendo el norte* se toma con un curioso optimismo. Esto se percibe en la forma: la escena en la que somos testigos del desahucio –en el epílogo de la película- forma parte de un montaje alegre que invita a pensar en un final feliz global: antes de la escena de los padres hemos visto a Hugo besar a Carla, mientras que después vemos a Braulio esperanzado ante la nueva beca en China. Además, frente a la resignación callada de Rocío en *Techo y comida*, aquí vemos a Próspero y Beni increpar a la policía judicial rodeados de miembros de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca –cuya camiseta viste orgullosa Beni-.

En cualquier caso, tanto en la trama de Hugo y Braulio como en la de Próspero y Beni, la película simplifica la crisis económica y, como hemos visto que ya ocurría en anteriores películas analizadas, la convierte en un conflicto de buenos y malos, de culpables y víctimas. Aunque conscientemente no se quiera responder a la manida pregunta de “¿de quién es la culpa?”, *Perdiendo el norte* la carga sobre el Gobierno sin dar más explicaciones.

En este sentido, resulta representativo que las tres veces que en la película se hace alusión a los poderes del Estado –cuando a Braulio le informan de que han cortado el grifo para becas, en el discurso de Próspero a su hijo en la boda y en una escena en la que Braulio se pregunta “este país ha invertido mucho en nosotros, ¿van a ser tan necios como para desaprovecharnos?”-, la connotación es negativa. El poder político, invisible –no se ve en la película pero se siente su influencia incluso físicamente, en forma de policía judicial en la escena del desahucio-, aparece separado de la ciudadanía, víctima inocente, e insensible a su sufrimiento –tan “necios” que los desaprovechan-.

2.4.3. Conclusiones del nivel 3

La última etapa del análisis es este nivel 3, que supone una suerte de condensación y broche a todo lo analizado antes. Con el paso de los años, la crisis parece haberse vuelto algo tan cotidiano que, en el cine, ha pasado a colonizar géneros que en principio no le eran propios. Es el caso de las películas agrupadas en este epígrafe, y más allá de su dispersión temática –hay desde cintas de terror a comedias, pasando por películas de acción disparatada-, todas comparten el uso del contexto económico como abono para crear un artefacto más lúdico que reflexivo.

Este es el principal elemento aglutinador de un conjunto de obras que, por otro lado, son muy dispares entre sí pero difieren de los niveles 1 y 2 en su vocación: por más que uno buscara explicar las causas y otro, reflexionar sobre las consecuencias, los dos epígrafes anteriores tenían cierta gravitas, cierto sentido de estar hablando de algo serio. En el caso de este nivel 3, la frivolidad con que se aborda la situación es la tendencia principal, aunque, dentro de la exageración, sean películas que mantengan bastantes de los elementos traídos por su predecesoras, como la distinción entre ricos culpables y víctimas pobres o la representación de la crisis como una injusticia impuesta por el sistema.

Conclusión

Analizadas estas doce películas, vemos cómo cada una de ellas presenta una visión individual de la crisis económica, resaltando algunos elementos y obviando otros. Sin embargo, a lo largo del trabajo hemos podido identificar algunas corrientes de fondo y diversos elementos comunes que son las que, en definitiva, nos permiten responder a la pregunta inicial: ¿cómo se representa la crisis económica actual en el cine contemporáneo?

Como conclusión, vamos a recoger estos elementos que comparten las diferentes películas analizadas para dibujar una perspectiva global. Hemos visto que, *grosso modo*, hay tres niveles o categorías de películas: los años inmediatamente posteriores a la crisis alumbraron sobre todo películas estadounidenses que abordaban el fenómeno desde la perspectiva de los bancos o las empresas, con la intención de abordar en las causas de la recesión.

Dentro de este nivel 1, hemos analizado como la representación de los trabajadores de estas entidades suele ser negativa: aparecen como ricos tiburones financieros sin escrúpulos que, en el mejor de los casos, son inmunes a los efectos adversos de la crisis económica o se aprovechan de ella para enriquecerse aún más. Eso cuando no aparecen sencillamente como los culpables directos y los causantes de la crisis económica.

En esta línea, hemos visto como las películas de este nivel 1 plantean de forma más o menos explícita la idea de la crisis como un delito o un crimen, casi como un atraco a mano armada a los pobres perpetrado por los ricos. Esto ocurre así porque otra tendencia es el retrato de dos mundos totalmente separados: Wall Street –que suele aparecer como imagen de las bolsas mundiales- no tiene nada que ver con la gente de a pie.

En estas películas, incluso el trabajo se ve como algo totalmente distinto: las operaciones financieras, además de representarse como una serie de galimatías oscuros, amenazantes e incomprensibles, suelen aparecer bien diferenciadas de lo que sería un trabajo “real”: el trabajo físico, palpable.

Posteriormente, el grueso de cintas sobre la crisis pasó a producirse en Europa, dando lugar a un segundo nivel de películas, más tardías y basadas en una perspectiva social, centradas en explorar o retratar las consecuencias de la crisis. Estas producciones mantienen algunos de los elementos descritos –la separación abismal entre ricos y pobres, la economía como un ente abstracto e ilegible por la gente “normal”-, pero presentan algunas tendencias propias.

En primer lugar, a pesar de que no se suele explicitar la idea de la crisis como un crimen, sí que se presenta como una injusticia. Dino, Sandra, Rocío, Thierry o Elena aparecen como víctimas inocentes de un sistema que les ha dado una patada. Al centrarse en las consecuencias, la situación económica no aparece como algo que haya cambiado o que se pueda modificar –como sí lo hace en las películas del nivel 1-, sino como un entorno dado desde fuera en el que los protagonistas no han tenido voz ni voto pero del que sufren su inmisericordia.

Esto entronca con otro de los elementos de representación de la crisis económica propio de este nivel 2: la invisibilidad del poder. El “sistema”, que aparece separado de “el pueblo”, es invisible: sólo se tiene constancia de él a través de sus representantes –la policía, los agentes sociales, los funcionarios...-.

Por último, en estas películas predomina un estilo cinematográfico realista, con vocación de documentar lo que está pasando. Para obtener este efecto, hemos analizado como las cintas de este nivel 2 presentan elementos como un ritmo pausado, tomas largas, ausencia de música extradiegética, localizaciones reales y cotidianas o una fotografía naturalista.

En tercer lugar, también hemos visto cómo la crisis económica ha inspirado con el tiempo una serie de películas de acción y de comedias que abordan el tema desde una perspectiva lúdica: la recesión sirve para abonar historias plagadas de disparos o chistes. En su exageración, no obstante, mantienen muchos de los elementos comentados anteriormente, como la distinción clara entre culpables y víctimas o la representación de la crisis económica como una injusticia.

Como último comentario, cabe señalar que la mayoría de las películas vistas –con la excepción de *Margin Call*- quitan de encima toda responsabilidad a la población de a pie. Sea directamente acusando de delito a los banqueros y empresarios, sea concibiéndoles como parte de un sistema inamovible o sea caricaturizando a los poderosos, el cine contemporáneo simplifica la crisis a un discurso maniqueo de “ellos” y “nosotros” que exculpa de todo al ciudadano medio, presentándole como la víctima inocente de una crisis creada por otros.

Filmografía

Películas visionadas para su análisis en profundidad

(por orden cronológico)

Up in the air. 2009. Dirigida por Jason Reitman, EEUU.

The Company Men. 2010. Dirigida por John Wells, EEUU.

Wall Street: El dinero nunca duerme. (“*Wall Street 2: Money Never Sleeps*”). 2010. Dirigida por Oliver Stone, EEUU.

Margin Call. 2011. Dirigida por J.C. Chandor, EEUU.

El capital humano (“*Il capitale umano*”). 2014. Dirigida por Paolo Virzi, Italia.

Dos días, una noche (“*Deux jours, une nuit*”). 2014. Dirigida por Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, Bélgica.

Murieron por encima de sus posibilidades. 2014. Dirigida por Isaki Lacuesta, España.

Perdiendo el norte. 2014. Dirigida por Nacho G. Velilla, España.

Techo y comida. 2014. Dirigida por Juan Miguel del Castillo, España.

La gran apuesta (“*The Big Short*”). 2015. Dirigida por Adam McKay, EEUU.

La ley del mercado (“*La loi du marché*”). 2015. Dirigida por Stéphane Brizé, Francia.

Respira (“*Ein Atem*”). 2015. Dirigida por Christian Zübert, Alemania

Otras películas comentadas o mencionadas a lo largo del trabajo

(por orden cronológico)

Homunculus, 1. Teil. 1916. Dirigida por Otto Rippert, Alemania

El gabinete del doctor Caligari (“*Das Kabinett des Dr. Caligari*”). 1920. Dirigida por Robert Wiene, Alemania

Nosferatu (“*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”). 1922. Dirigida por F.W. Murnau, Alemania

La huelga (“*Stachka*”). 1925. Dirigida por Sergéi M. Eisenstein, URSS

El acorazado Potemkin (“*Bronenosets Potyomkin*”). 1925. Dirigida por Sergéi M. Eisenstein, URSS

La madre (“*Mat*”). 1926. Dirigida por Vsevolod Pudovkin, URSS

El cantor de jazz (“*The Jazz Singer*”). 1927. Dirigida por Alan Crosland, EEUU

Metrópolis (“*Metropolis*”). 1927. Dirigida por Fritz Lang, Alemania

- El fin de San Petersburgo* (“*Konets Sankt-Peterburga*”). 1927. Dirigida por Vsevolod Pudovkin, URSS
- Octubre* (“*Oktyabr*”). 1928. Dirigida por Sergéi M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, URSS
- Tempestad en Asia* (“*Mat*”). 1928. Dirigida por Vsevolod Pudovkin, URSS
- El viaje a la felicidad de la madre Krausens* (“*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*”). 1929. Dirigida por Phil Jutzi, Alemania
- Lo viejo y lo nuevo* (“*Staroye i novoye*”). 1929. Dirigida por Sergéi M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, URSS
- Los tres de la estación de servicio* (“*Die drei von der Tankstelle*”). 1930. Dirigida por Wilhelm Thiele, Alemania
- Cómo llegaré a ser rico y feliz* (“*Wie werde ich reich und glücklich*”). 1930. Dirigida por Max Reichmann, Alemania
- Hampa dorada* (“*Little Caesar*”). 1930. Dirigida por Mervin LeRoy, EEUU
- El enemigo público* (“*The Public Enemy*”). 1931. Dirigida por Mervin LeRoy, EEUU
- El defensor público* (“*The Public Defender*”). 1931. Dirigida por J. Walter Ruben, EEUU
- Scarface, el terror del hampa* (“*Scarface*”). 1932. Dirigida por William A. Wellman, EEUU
- ¿De quién es el mundo?* (“*Kuhle Wampe*”). 1932. Dirigida por Bertold
- Brecht, Slatan Dudow y Hanns Eisler, Alemania
- Soy un fugitivo* (“*I Am a Fugitive From a Chain Gang*”). 1932. Dirigida por Mervin LeRoy, EEUU
- La locura del dólar* (“*American Madness*”). 1932. Dirigida por Frank Capra, EEUU
- Dama por un día* (“*Lady for a day*”). 1933. Dirigida por Frank Capra, EEUU
- King Kong*. 1933. Dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, EEUU
- Volando hacia Río de Janeiro* (“*Flying Down to Rio*”). 1933. Dirigida por Thornton Freeland, EEUU
- Sucedió una noche* (“*It happened one night*”). 1934. Dirigida por Frank Capra, EEUU
- La alegre divorciada* (“*The Gay Divorcee*”). 1934. Dirigida por Mark Sandrich, EEUU
- El secreto de vivir* (“*Mr Deeds goes to town*”). 1936. Dirigida por Frank Capra, EEUU
- En alas de la danza* (“*Swing Time*”). 1936. Dirigida por George Stevens, EEUU
- Vive como quieras* (“*You can't take it with you*”). 1938. Dirigida por Frank Capra, EEUU
- La Fuerza Bruta* (“*Of Mice and Men*”). 1939. Dirigida por Lewis Milestone, EEUU
- Caballero sin espada* (“*Mr Smith goes to Washington*”). 1939. Dirigida por Frank Capra, EEUU

El mago de Oz (“*The Wizard of Oz*”). 1939. Dirigida por Victor Fleming y George Cukor, EEUU

Las uvas de la ira (“*The grapes of wrath*”). 1940. Dirigida por John Ford, EEUU

Los viajes de Sullivan (“*Sullivan’s Travels*”). 1941. Dirigida por Preston Sturges, EEUU

Roma ciudad abierta (“*Roma. Città Aperta*”). 1946. Dirigida por Roberto Rossellini, Italia

El limpiabotas (“*Sciuscià*”). 1946. Dirigida por Vittorio de Sica, Italia

Un día en la vida (“*Un giorno nella vita*”). 1946. Dirigida por Alessandro Blasetti, Italia

Ladri di Biciclette (“*Ladrones de bicicletas*”). 1948. Dirigida por Vittorio de Sica, Italia

Psicosis (“*Psycho*”). 1960. Dirigida por Alfred Hitchcock, EEUU

El padrino (“*The Godfather*”). 1972. Dirigida por Francis Ford Coppola, EEUU

Tiburón (“*Jaws*”). 1975. Dirigida por Steven Spielberg, EEUU

King Kong. 1976. Dirigida por John Guillermin, EEUU

Taxi Driver. 1977. Dirigida por Martin Scorsesse, EEUU

La Guerra de las Galaxias (“*Star Wars*”). 1977. Dirigida por George Lucas, EEUU

Le chant du rossignol. 1978. Dirigida por Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, Bélgica.

Apocalypse Now. 1979. Dirigida por Francis Ford Coppola, EEUU

Pour que la guerre s’achève, les murs devraient s’écroule. 1980. Dirigida por Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, Bélgica.

Finanzamantes (“*Rollover*”). 1981. Dirigida por Alan J. Pakula, EEUU
Wall Street. 1987. Dirigida por Oliver Stone, EEUU

September 11. 2002. Dirigida por varios directores, EEUU

Vuelo 93 (“*United 93*”). 2006. Dirigida por Paul Greengrass, EEUU

World Trade Center. 2006. Dirigida por Oliver Stone, EEUU

The Trap. 2007. Dirigida por Adam Curtis, UK

Wall-E. 2008. Dirigida por Andrew Stanton, EEUU

La doctrina del shock (“*The Shock Doctrine*”). 2009. Dirigida por Mat Whitecross y Michael Winterbottom, UK

Arrástrame al infierno (“*Drag Me To Hell*”). 2009. Dirigida por Sam Raimi, EEUU

24 City (“*Er shi si cheng ji*”). 2009. Dirigida por Jia Zhangke, China

Capitalismo: Una historia de amor (“*Capitalism: A Love Story*”). 2009. Dirigida por Michael Moore, EEUU

- The last days of Lehman Brothers*. 2009. Dirigida por Michael Samuels, UK
- Origen ("Inception")*. 2010. Dirigida por Christopher Nolan, EEUU
- Mi nombre es Khan ("My Name Is Khan")*. 2010. Dirigida por Karan Johar, India
- Inside Job*. 2010. Dirigida por Charles Ferguson, EEUU
- Cleveland Versus Wall Street*. 2010. Dirigida por Jean-Stéphane Bron, Francia
- Malas noticias ("Too Big To Fail")*. 2011. Dirigida por Curtis Hanson, EEUU
- Cinco metros cuadrados*. 2011. Dirigida por Max Lemcke, España
- Tan fuerte, tan cerca ("Extremely Loud & Incredibly Close")*. 2011. Dirigida por Ignacio Muñoz Torres, EEUU
- Terrados*. 2011. Dirigida por Demian Sabini, España
- Life Without Principle ("Dyut meng gam")*. 2011. Dirigida por Johnnie To, Hong Kong
- Insurance Man ("Versicherungsvertreter")*. 2011. Dirigida por Klaus Stern, Alemania
- The Flaw*. 2011. Dirigida por David Singleton, UK
- Love and power*. 2011. Dirigida por Adam Curtis, UK
- Deudocracia ("Jreokratía")*. 2011. Dirigida por Aris Chatzisefanou y Katerina Kitidi, Grecia
- Mercado de futuros*. 2011. Dirigida por Mercedes Álvarez, España
- Cuando explotan las burbujas ("Når boblene brister")*. 2012. Dirigida por Hans Petter Moland, Noruega
- El caballero oscuro: La leyenda renace ("Dark Knight Rises")*. 2012. Dirigida por Christopher Nolan, EEUU
- Cosmopolis*. 2012. Dirigida por David Cronenberg, Canadá
- Boy Eating the Bird's Food ("To agori troei to fagito tou pouliou")*. 2012. Dirigida por Ektoras Lygizos, Grecia
- #LaPlataforma*. 2012. Dirigida por Jon Herranz, España
- Indignados*. 2012. Dirigida por Tony Gatlif, Francia
- El capital ("Le capital")*. 2012. Dirigida por Constantin Costa-Gavras, Francia
- The Great Spanish Crash*. 2012. Dirigida por Alicia Arce, UK
- Casas para todos*. 2012. Dirigida por Gereon Wetzel, Alemania
- Cazadores de corrupción: la red ("Hunting Corruption. The Network")*. 2012. Dirigida por Hege Delhi, Noruega
- Las variaciones Guernica*. 2012. Dirigida por Guillermo G. Peydró, España
- Supercapitalist*. 2012. Dirigida por Simon Yin, Hong-Kong
- Money for nothing: Dentro de la Reserva Federal ("Money for nothing: Inside the Federal Reserve")*. 2013. Dirigida por Jim Bruce, EEUU

El lobo de Wall Street (“*The Wolf of Wall Street*”). 2013. Dirigida por Martin Scorsese, EEUU

Asalto en Wall Street (“*Assault on Wall Street*”). 2013. Dirigida por Uwe Boll, Canadá

Ilusión. 2013. Dirigida por Daniel Castro, España

La plaga. 2013. Dirigida por Neus Ballús, España

Miss Violence. 2013. Dirigida por Alexandros Avranas, Grecia

El camino. 2013. Dirigida por Francisco Menchón Ortiz, España

¿Por qué!? Una crisis endémica. 2013. Dirigida por Marc Balaguer, España

Elysium. 2013. Dirigida por Neill Blomkamp, EEUU

Un toque de violencia (“*Tian zhu ding*”). 2013. Dirigida por Jia Zhang Ke, China

Manos arriba, esto es un contrato. 2013. Dirigida por Javier Gascón, España

Juegos sucios (“*Cheap Thrills*”). 2013. Dirigida por E.L. Katz, EEUU

El triste olor de la carne. 2013. Dirigida por Cristóbal Arteaga, España

99 homes. 2014. Dirigida por Ramin Bahrani, EEUU

Grecia: reinventarse para sobrevivir (“*Greece: Days of Change*”). 2014. Dirigida por Elena Zervopoulou, Grecia

Mis Cármenes. 2014. Dirigida por Samuel Domingo, España

Más allá de la noche. 2014. Dirigida por Rafael Fernández de Dios, España

Stratos (“*To mikro psari*”). 2014. Dirigida por Yannis Economides, Grecia

La lección (“*Urok*”). 2014. Dirigida por Kristina Grozeva y Petar Valchanov, Bulgaria

Hermosa juventud. 2014. Dirigida por Jaime Rosales, España

Oro verde. 2014. Dirigida por Modammed Soudani, Suiza

Justi & Cía. 2014. Dirigida por Ignacio Estaregui, España

Invisibles (“*Time Out of Mind*”). 2014. Dirigida por Oren Moverman, EEUU

Estudiar en primavera. 2014. Dirigida por Amparo Fortuny, España

Leviatán (“*Leviafan*”). 2014. Dirigida por Andrei Zvyagintsev, Rusia

Edificio España. 2014. Dirigida por Víctor Moreno, España

A Blast. 2014. Dirigida por Syllas Tzoumerkas, Grecia

Torrente 5: Operación Eurovegas. 2014. Dirigida por Santiago Segura, España

Caballo ganador (“*Dark Horse*”). 2014. Dirigida por Louise Osmond, UK

3:13 Three Thirteen. 2015. Dirigida por David Jaure, EEUU

- La lista de Falciani* (“*Falciani und der Bankenskandal*”). 2015. Dirigida por Ben Lewis, Alemania
- Mami, ya sé dónde está el dinero.* 2015. Dirigida por Arturo Cisneros, España
- Actividades criminales* (“*Criminal Activities*”). 2015. Dirigida por Jackie Earle Haley, EEUU
- ¡Pa! Por mis hijos lo que sea.* 2015. Dirigida por Harold Trompetero, Colombia
- Decrecimiento: del mito de la abundancia a la simplicidad voluntaria.* 2015. Dirigida por Luis Picazo Casariego, España
- Invisible.* 2015. Dirigida por Dimitris Athanitis, Grecia
- La revolución de los ángeles.* 2015. Dirigida por Marc Barbena, España
- Las aventuras de Moriana.* 2015. Dirigida por David Perea, Luis Soravilla, España
- Game over.* 2015. Dirigida por Alba Sotorra, España
- No estamos solos.* 2015. Dirigida por Pere Joan Ventura, España
- Informe general II: el nuevo rapto de Europa.* 2015. Dirigida por Pere Portabella, España
- Cien años de perdón.* 2016. Dirigida por Daniel Calparsoro, España
- El rey tuerto.* 2016. Dirigida por Marc Crehuet, España
- Teatro ¿off?* 2016. Dirigida por Magda Calabrese, España
- Las mil y una noches* (“*As mil e uma noites*”) (trilogía). 2016. Dirigida por Miguel Gomes, Portugal
- Winwin.* 2016. Dirigida por Daniel Hoesl, Austria
- Tenemos que hablar.* 2016. Dirigida por David Serrano, España
- Un holograma para el rey* (“*Ein Hologramm für den König*”). 2016. Dirigida por Tim Tykwer, Alemania
- Apartamento en Berlín* (“*Die Geschwister*”). 2016. Dirigida por Jan Krüger, Alemania
- Money Monster.* 2016. Dirigida por Jodie Foster, EEUU
- Cerca de tu casa.* 2016. Dirigida por Eduard Cortés, España

Bibliografía

LIBROS

ADORNO, THEODOR y EISLER, HANNS. *El cine y la música*. 3ª ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 2005.

AUMONT, JACQUES y MARIE, MICHEL. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BARBACHANO PONCE, MIGUEL. *Cine durante la Guerra Fría I. 1945-1970*. 1ª ed. México D.F: Trillas, 1997.

BORDWELL, DAVID. *El significado del filme*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1989.

BURKE, PETER. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

CAMPORESI, VALERIA. *Pensar la historia del cine*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2014.

CASSETTI, FRANCESCO. *El film y su espectador*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.

GIANOS, PHILIP L. *Politics and Politicians in American Film*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 1999.

GONZÁLEZ I PAREDES, JORDI. *El cine de despacho o el uso del sexo como influencia social*. Barcelona: JG Ediciones, 2003.

DIX, ANDREW. *Beginning Film Studies*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

KORTE, HELMUT y FAULSTICH, WERNER (Compiladores). *Cien años de cine. 1925-1944. El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1995. Volumen 2. (Obra original publicada en 1991)

KRUGMAN, PAUL y WELLS, ROBIN. *Introducción a la economía: microeconomía*. Reverte, 2006.

ORELLANA, JUAN y MARTÍNEZ LUCENA, JORGE. *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.

RUBIO POBES, CORO. *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.

SMITH, ADAM. *La riqueza de las naciones, [1776]*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

SOROS, GEORGE. *El nuevo paradigma de los mercados financieros. Para entender la crisis económica actual*. Madrid: Taurus, 2008.

STEIFF, JOSEF. *The Complete Idiot's Guide to Independent Filmmaking*. Alpha Books, 2005.

CAPÍTULOS DENTRO DE UN LIBRO

GUNTNER, LAWRENCE (1991). *El New Deal y el descubrimiento de la realidad social: Viñas de Ira*. En *Cien años de cine. 1925-1944. El cine como fuerza social* (pags. 333-344) (Volumen 2) Madrid: Siglo Veintiuno Editores

KORTE, HELMUT (1991). *Desocupación masiva y miseria social. El cine entre la lucha de clases y la transfiguración optimista: El contador Kremke (1930)*. En *Cien años de cine. 1925-1944. El cine como fuerza social* (pags. 152-168) (Volumen 2) Madrid: Siglo Veintiuno Editores

LAHERA, COVADONGA (2014). *Siglo XXI: la crisis económica. Orígenes, rostros y consecuencias*. En *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine* (pags. 203-211) San Sebastián: E.P.E. Donostia Kultura y Euskadiko Filmategia

PELAZ LÓPEZ, JOSÉ-VIDAL (2010). *La Crisis de la Democracia en América. 'Caballero sin espada' (Frank Capra, 1939)*. En *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco

RITZEL, FRED (1991). *La espontaneidad como confección. Producción musical del decenio de 1930: Siga a la flota (1936)*. En *Cien años de cine. 1925-1944. El cine como fuerza social* (pags. 259-273) (Volumen 2) Madrid: Siglo Veintiuno Editores

ROCHE CÁRCEL, JUAN ANTONIO (2013). *Del primer vagido al grito de King Kong. Crisis, miedos y evasión social*. En *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* (pags. 127-176) Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Europea Miguel de Cervantes

SARRIS, ANDREW (1967). *Introduction: The Fall and Rise of the Film Director*, en *Interviews with Film Directors* (introducción) Indianápolis: Bobbs-Merrill

ARTÍCULOS DE REVISTAS

CORREA, JAIME. "El *road movie*. Elementos para la definición de un género cinematográfico". En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Num. 2 (Abril-Septiembre de 2006), Pontificia Universidad Javierana, p. 270-301.

GROSU, CORINA. "The Roaring Twenties and the Effects of Consumerism in Fitzgerald's Novels". En *Analele Științifice ale Universității Ovidius Constanța. Seria Filologie*. Num. 23 (2012)

HARRISON, SHARON y WEDER, MARK. "Technological change and the roaring twenties: A neoclassical perspective". En *Journal of Macroeconomics*. Vol. 31 (Septiembre de 2009), p. 363-375.

HERNÁNDEZ MARTÍN, AMPARO; MORALEDA GARCÍA, VICTORIA, y SÁNCHEZ ARILLA, M^a TERESA. "Crisis económicas a lo largo de la historia". En *Cuadernos de Formación. Colaboración 5/11*. Vol.12 (2011), Instituto de Estudios Fiscales del Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas

JIMÉNEZ GASCÓN, ZORAIDA. "La construcción del villano como personaje cinematográfico". En *FRAME*. Num. 6 (febrero 2010), Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, p. 225-311.

MOESSNER, RICHCHILD y ALLEN, WILLIAM. "Las crisis bancarias y el sistema monetario internacional en la Gran Depresión y en la actualidad". En *Revista de Economía Institucional*. Vol. 13, num. 25 (Julio/Diciembre de 2011), Universidad Externado de Colombia

ORTIZ ÁLVAREZ, PAULA. "Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental". En *Artigrama*. Num. 23 (2008), Universidad de Zaragoza

INFORMES

FINANCIAL CRISIS INQUIRY COMMISSION (2011). *Conclusions of the Financial Crisis Inquiry Commission*. Recuperado de <http://fcic-static.law.stanford.edu/cdn_media/fcic-reports/fcic_final_report_conclusions.pdf>

CONGRESS OF THE UNITED STATES CONGRESSIONAL BUDGET OFFICE (2013). *The Budget and Economic Outlook: Fiscal Years 2013 to 2023*. Recuperado de <<https://www.cbo.gov/sites/default/files/113th-congress-2013-2014/reports/43907-BudgetOutlook.pdf>>

SITIOS WEB

A.A. DOWD. *The Dardenne brothers on their new masterpiece, 'Two Days, One Night'* [en línea]. En A.V. Club (13 de enero de 2015). <<http://www.avclub.com/article/dardenne-brothers-their-new-masterpiece-two-days-o-213661>> (Consultado el 16/08/16)

CASSADÓ, GERARD. *Para interesados en microeconomía europea. Crítica de 'Respira'* [en línea]. En Fotogramas (enero de 2016). <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Respira#critFG>> (Consultado el 26/08/16)

CASTELLS, MANUEL. *La crisis económica europea: Una crisis política* [en línea]. En Europe G (2014). <<http://www.europeg.com/files/Crisis%20de%20Europa.pdf>> (Consultado el 24/06/16)

COMSTOCK, COURTNEY. *Wall Streeters Told Oliver Stone To Change Wall Street 2's Villain to Goldman Sachs* [en línea]. En Business Insider (16 de septiembre de 2010). <<http://www.businessinsider.com/chanos-nouriel-roubini-and-scaramucci-told-stone-to-change-wall-street-2s-villain-to-goldman-sachs-2010-9>> (Consultado el 2/08/16)

DAYTON-JOHNSON, JEFF. *El "efecto jazz" y la economía latinoamericana* [en línea]. En Clarín.com (6 de octubre de 2008). <<http://edant.clarin.com/diario/2008/10/06/opinion/o-01775294.htm>> (Consultado el 24/06/16)

DEL CASTILLO, JUAN MIGUEL. *¿Hay motivos?* [en línea]. En Techo y comida. <<http://techoycomida.com/hay-motivos/>> (Consultado el 17/08/16)

ESEVERRI, NATALIA. *Entrevista Mariana Cordero, Natalia de Molina y Juan Miguel del Castillo – Techo y comida – Séptima jornada del Festival de Cine* [en línea]. En El arcón de Natalia (23 de abril de 2015). <<http://elarcondenatalia.es/entrevista-mariana-cordero-natalia-de-molina-y-juan-miguel-del-castillo-techo-y-comida-septima-jornada-del-festival-de-cine/>> (Consultado el 17/08/16)

GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO. *Historia del cine IV. Los años 20* [en línea]. En The Cult (8 de mayo de 2008). <<http://www.thecult.es/Cine-clasico/historia-del-cine-los-anos-20.html>> (Consultado el 18/06/16)

GILBEY, RYAN. *Two Days, One Night: The Dardenne brothers on making their 'Belgian western'* [en línea]. En The Guardian (7 de agosto de 2014). <<https://www.theguardian.com/film/2014/aug/07/-sp-dardenne-brothers-marion-cotillard-two-days-one-night>> (Consultado el 16/08/16)

GOODMAN, PETER. *La economía de Europa recupera en buen rumbo después de ocho años de crisis.* [en línea]. En The New York Times (6 de mayo de 2016). <<http://www.nytimes.com/es/2016/05/06/la-economia-de-europa-recupera-el-buen-rumbo-despues-de-ocho-anos-de-crisis/>> (Consultado el 24/06/16)

GRAU, SERGI. *El siglo XX a través del cine: Frank Capra y la Gran Depresión* [en línea]. En CinemaNet (12 de enero de 2012). <<http://www.cinemanet.info/2012/01/el-siglo-xx-a-traves-del-cine-frank-capra-y-la-gran-depresion/>> (Consultado el 19/06/16)

IP, GREG. *What the 'Big Short' Movie Gets Right—and Wrong—About the Financial Crisis* [en línea]. En The Wall Street Journal (11 de diciembre de 2015). <<http://www.wsj.com/articles/what-the-big-short-movie-gets-rightand-wrongabout-the-financial-crisis-1449843231>> (Consultado el 24/08/16)

LIM, DENNIS. *Up in the air* [en línea]. En Slate (5 de marzo de 2010). <http://www.slate.com/articles/arts/the_oscars/2010/03/up_in_the_air.html> (Consultado el 31/07/16)

LÓPEZ, ANDRÉS. *La economía es "fácil" o "difícil"? Planck vs Scalabrini Ortiz* [en línea]. En Alquimias Económicas (23 de junio de 2015). <<https://alquimiaseconomicas.com/2015/06/23/la-economia-es-facil-o-difcil-planck-vs-scalabrini-ortiz/>> (Consultado el 12/08/16)

MORENO, MARCO ANTONIO. *Wall Street 2: el dinero nunca duerme pero crea pesadillas* [en línea]. En El Blog Salmón (8 de octubre de 2010). <<http://www.elblogsalmon.com/criticas-y-recomendaciones/wall-street-2-el-dinero-nunca-duerme-pero-crea-pesadillas>> (Consultado el 22/08/16)

NOCERA, JOE. *When Did Gekko Get So Toothless?* [en línea]. En The New York Times (23 de septiembre de 2010). <http://www.nytimes.com/2010/09/26/movies/26wall.html?_r=0> (Consultado el 1/08/16)

PÉREZ GONZÁLEZ, PATRICIO; BRINGAS GUTIÉRREZ, MIGUEL ÁNGEL, y DOMÍNGUEZ MARTÍN, RAFAEL. 2.2. *La Segunda Guerra Mundial y la reconstrucción de la economía europea* [en línea]. En Universidad de Cantabria (2010). <<http://ocw.unican.es/ciencias-sociales-y-juridicas/integracion-economica-europea/material-de-clase-1/2.2.pdf>> (Consultado el 19/06/16)

PÉREZ, LEONARDO y JIMÉNEZ, ELIZABETH. *Ciclos económicos* [en línea]. En zonaeconomica.com (17 de enero de 2007). <<http://www.zonaeconomica.com/ciclos-economicos>> (Consultado el 23/06/16)

PEYDRÓ, GUILLERMO. *Las variaciones Guernica* [en línea]. En guillermopeyro.com. <<http://www.guillermopeyro.com/02-films/variaciones.html>> (Consultado el 07/07/16)

Popsugar (redacción, sección Entretenimiento). *Buzz Interview. Jason Reitman Talks Clooney and Up in the Air* [en línea]. En Popsugar (30 de noviembre de 2009). <<http://www.popsugar.com/entertainment/Exclusive-Interview-Director-Jason-Reitman-About-Up-Air-6465092>> (Consultado el 31/07/16)

POZZI, SANDRO. *Las autoridades de EEUU acusan a Goldman Sachs de fraude* [en línea]. En El País (versión online) (16 de abril de 2010) <http://economia.elpais.com/economia/2010/04/16/actualidad/1271403181_850215.html> (Consultado el 2/08/16)

REDONDO, ALBA. *Del problema 'subprime' al 'tsunami' financiero* [en línea]. En Expansión.com (20 de septiembre de 2008). <<http://www.expansion.com/actualidad/especiales/conmocion-sistema-financiero/Problema-subprime-tsunami-financiero.html>> (Consultado el 22/06/16)

RIZOV, VADIM. *"We Know How a Solar Panel is Made": The Dardennes on 'Two Days, One Night'* [en línea]. En Filmmaker (22 de diciembre de 2014) <http://filmmakermagazine.com/88631-we-know-how-a-solar-panel-is-made-the-dardennes-on-two-days-one-night/#.V7M9f2Wb_Vp> (Consultado el 16/08/16)

ROBINSON, ANDY. *La crisis revive los estereotipos negativos entre los países europeos* [en línea]. En La Vanguardia (11 de diciembre de 2012). <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20111211/54240069121/crisis-revive-estereotipos-negativos-entre-paises-europeos.html>> (Consultado el 26/08/16)

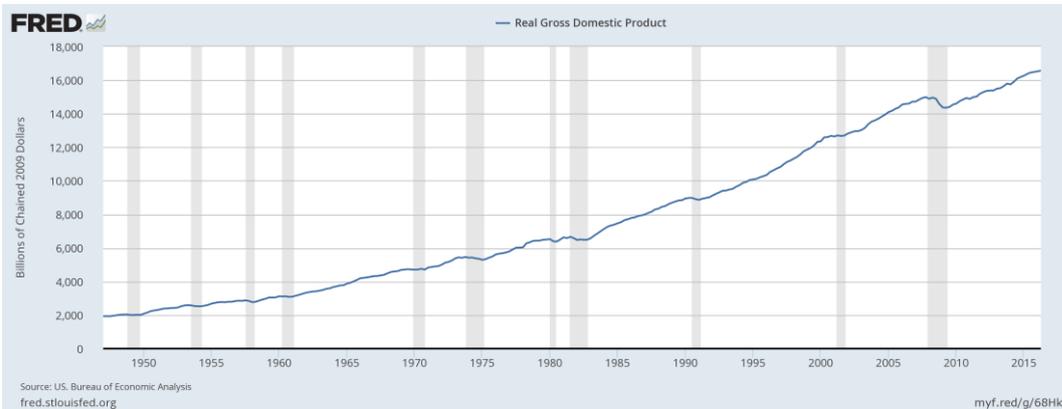
Spiegel (redacción). *Time for Plan B: How the Euro Became Europe's Greatest Threat*. [en línea]. En Spiegel Online (20 de junio de 2011). <<http://www.spiegel.de/international/europe/time-for-plan-b-how-the-euro-became-europe-s-greatest-threat-a-769329.html>> (Consultado el 24/06/16)

THOMPSON, ANNE. *20 Questions for Up In The Air's Jason Reitman*. [en línea]. En IndieWire (29 de noviembre de 2009). <<http://www.indiewire.com/2009/11/20-questions-for-up-in-the-airs-jason-reitman-239297/>> (Consultado el 31/07/16)

VON TUNZELMANN, ALEX. *How historically accurate is The Big Short?* [en línea]. En The Guardian (27 de enero de 2016). <<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/27/the-big-short-financially-accurate-adam-mckay-subprime-money-bale-gosling-pitt>> (Consultado el 24/08/16)

WINGFIELD, BRIAN. *The End of the Great Recession? Hardly*. [en línea]. En Forbes (20 de septiembre de 2010). <<http://www.forbes.com/sites/brianwingfield/2010/09/20/the-end-of-the-great-recession-hardly/?partner=contextstory#2275ea9b276b>> (Consultado el 23/06/16)

Anexo



1. PIB de los EEUU entre 1950 y 2016. Fuente: Federal Reserve Economic Data. Extraído de <https://fred.stlouisfed.org/graph/?id=GDPC1> (Consultado el 28/08/16)



2. Tasa de desempleo en los EEUU entre 1950 y 2016. Fuente: Federal Reserve Economic Data. Extraído de <https://fred.stlouisfed.org/graph/?id=UNRATE> (Consultado el 28/08/16)



3. Fotograma de *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011)

