

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

J Marzal-Felici, M Soler-Campillo (2018): “El espectáculo del exceso. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine mainstream norteamericano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 89 a 114.

<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1247/06es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2018-1247](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1247)

El espectáculo del exceso. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine *mainstream* norteamericano

The spectacle of excess. Representations of 2008’s financial crisis in northamerican mainstream cinema

Javier Marzal-Felici [CV] [ [ORCID](#)] [ [Google Scholar](#)] Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universitat Jaume I – marzal@uji.es

María Soler-Campillo [CV] [ [ORCID](#)] [ [Google Scholar](#)] Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universitat Jaume I – solerm@uji.es

Abstracts

[ES] **Introducción:** La crisis económica y financiera de 2008 ha sido un tema argumental recurrente en numerosos productos culturales contemporáneos, tales como ensayos, novelas, cómics, trabajos fotográficos, films documentales, películas de ficción, series de televisión, webdocumentales, videojuegos, etc., bien para analizar las causas de este fenómeno o sus consecuencias en la actualidad. **Objetivos:** Se analizan once films documentales y de ficción, encuadrables en el cine *mainstream* o hegemónico, esto es, producidos y/o distribuidos en el contexto de la potente industria hollywoodiense, que abordan los orígenes y consecuencias de la crisis de 2008, cuyos efectos se siguen sintiendo con crudeza en la actualidad. **Metodología:** El estudio de los films parte de los postulados de la teoría de la imagen de William J. T. Mitchell (1986, 1994, 2005), a través del análisis de las condiciones de producción y recepción, de los recursos expresivos y narrativos, así como de las estrategias de enunciación discursivas de las películas seleccionadas (Zunzunegui, 1989; Carmona, 1991; González Requena, 1995). **Resultados y conclusiones:** El análisis de los films estudiados permite constatar que muchas de estas películas, de gran difusión internacional, más que contribuir a una crítica en profundidad del sistema económico, político, social o cultural vigente, parecen legitimar el modelo económico neoliberal hegemónico, poniendo el acento en la dimensión más sensorial y emocional de la recepción y consumo de imágenes, en la lógica de la sociedad del espectáculo en la que vivimos (Debord, 2002).

[EN] **Introduction:** The economic and financial crisis of 2008 has been a recurring theme in many contemporary cultural products, such as essays, novels, comics, photographic works, documentary films, fiction films, television series, web documentaries, video games, etc., in order to analyze the causes and consequences of this phenomenon. **Objectives:** Twelve documentary and fiction films are analyzed, framed in mainstream or hegemonic films, i. e., produced and / or distributed in the

context of the powerful Hollywood industry, which address the origins and consequences of the 2008 crisis, whose effects they are still feeling raw today. **Methodology:** The study of the films starts from the postulates of picture theory by William J. T. Mitchell (1986, 1994, 2005), through the analysis of production and reception conditions, on expressive and narrative resources, as well as on discursive enunciation strategies of selected films (Zunzunegui, 1989, Carmona, 1001; González Requena, 1995). **Results and conclusions:** The analysis of the studied films shows that many of these films, with a great international diffusion, rather than contributing to an in-depth critique of the current economic, political, social or cultural system, seem to legitimize the hegemonic neoliberal economic model, putting the accent on the most sensory and emotional dimension of the reception and consumption of images, in the logic of the society of spectacle where we live (Debord, 2002).

Keywords

[ES] cine *mainstream*; espectáculo visual; crisis financiera; neoliberalismo; análisis textual; enunciación visual.

[EN] *mainstream* cinema; visual spectacle; financial crisis; neoliberalism; textual analysis; visual enunciation.

Contents

1. Introducción: el poder de las imágenes en el imaginario colectivo. 2. Metodología. 3. Resultados: la crisis financiera en el cine *mainstream* contemporáneo. 3.1. Un cine *mainstream* entre el documental y la ficción. 3.2. El impacto volátil de la expresión fílmica. 3.3. El montaje. 3.4. La construcción de los personajes y la posición del espectador. 3.5. La lógica causal de los relatos sobre la crisis financiera y el cierre narrativo. 3.6. Rupturas de la transparencia al servicio del espectáculo. 4. Algunas conclusiones.

Traducción de **Martin Boyd**, Certified Spanish-English Translator,
Diálogos Intercultural Services, Toronto, Canadá

1. Introducción: el poder de las imágenes en el imaginario colectivo

A estas alturas, a nadie se le puede escapar que vivimos en una sociedad en la que las imágenes están omnipresentes, configurando una realidad económica, política y social dominada por la llamada “cultura de la imagen”, sin precedentes en la historia de la humanidad. En efecto, nuestro conocimiento del mundo está profundamente mediatizado por las imágenes, de tal modo que no se puede hacer referencia a ninguna actividad humana sin apelar a ellas. Así pues, vivimos en una *iconosfera* que constituye la propia realidad que hoy conocemos, que ha convertido a la visión en el órgano sensorial clave de la cultura occidental (Gubern, 1987).

De este modo, en la sociedad postindustrial contemporánea la comunicación constituye el epicentro de la actividad humana, fruto de la cual surgen los mensajes audiovisuales, cuyo ciclo de vida es similar al de los seres vivos, donde las imágenes tienen un nacimiento, un desarrollo y, las más de las veces, también “una muerte” (el olvido). Y, tras su mutación digital, el consumo de imágenes ha aumentado exponencialmente con la multiplicación de las pantallas, más polifuncionales e interactivas que nunca, lo que ha acentuado un “policentrismo audiovisual de carácter centrífugo” como ha señalado Gubern (2017: 185-186). Las imágenes modulan nuestras sensaciones, emociones y pensamientos, nos interpelan constantemente, y su “profusión y disponibilidad” conforma una “furia icónica” que define la naturaleza de la cultura visual contemporánea, una suerte de “capitalismo de las imágenes” (Fontcuberta, 2016: 7-9).

La crisis económica y financiera de 2008 ha tenido un enorme impacto en la sociedad contemporánea: sus efectos son todavía hoy perfectamente percibidos actualmente en la economía, en la vida política y cultural de nuestra sociedad. La propia crisis de 2008 se ha convertido en un tema argumental muy relevante de numerosas fotografías y reportajes fotográficos, de documentales, de películas y series de ficción, incluso de videojuegos, webdocumentales y otros productos audiovisuales, cuya acción transcurre sobre el trasfondo del colapso financiero mundial, que ha tenido efectos devastadores para los ciudadanos y ciudadanas de todo el mundo. En este artículo se analiza una selección de films sobre la crisis financiera de 2008, más específicamente, una muestra de películas documentales y de ficción cuya temática se centra en el estudio de las causas y en la descripción de los efectos del colapso del sistema financiero mundial. Se trata de películas de notable éxito de taquilla y audiencia que, gracias a una distribución global, se han convertido en films de referencia sobre la crisis financiera más importante desde el colapso de 1929 (Agües y Revert, 2012; Sánchez-Escalonilla y Rodríguez Mateos, 2014).

Entre los films documentales, prestamos atención a *La doctrina del shock* (*The Shock Doctrine*, Estados Unidos, Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009), que profundiza en el análisis de las causas de la crisis económica mundial según el célebre ensayo de Naomi Klein, situando al pensamiento neoliberal en el origen de la crisis; *Capitalismo: una historia de amor* (*Capitalism: A Love Story*, Estados Unidos, Michael Moore, 2009), película que denuncia el funcionamiento del sistema capitalista de Wall Street, en la tradición del cine militante que Michael Moore cultiva; *Inside Job* (Estados Unidos, Charles Ferguson, 2010), film que analiza las causas y profundiza en la determinación de los responsables de la crisis financiera mundial, del “delito interno colectivo” o *inside job* cometido por banqueros, políticos, agencias calificadoras, burócratas, etc.; *Sobredosis, la próxima crisis financiera* (*Overdose, The Next Financial Crisis*, Suecia-Alemania-Estados Unidos, Martin Borgs, 2010), que analiza críticamente las soluciones adoptadas para combatir el estallido de la burbuja financiera, cuyas consecuencias pueden provocar en el futuro una crisis de mayor gravedad; y *La falla* (*The Flaw*, Reino Unido, David Sington, 2011), que denuncia la falta de regulación de los mercados y la desigualdad de ingresos como causas principales de la crisis financiera.

Los films de ficción seleccionados son *Los últimos días de Lehman Brothers* (*The Last Days of Lehman Brothers*, Reino Unido, Michael Samuels, 2009), producción de la BBC que desgana las horas previas de la quiebra de LB, a modo de ficción documental; *The Company Men* (John Wells, Estados Unidos, 2010), film independiente de ficción que presenta los efectos de la crisis a través de la vida de un joven ejecutivo despedido; *Wall Street: El dinero nunca duerme* (*Wall Street 2: Money Never Sleeps*, Estados Unidos, Oliver Stone, 2010), película que se presenta como continuación del film de Oliver Stone de 1987, esta vez ambientado en la crisis financiera de 2008; *Malas noticias* (*Too Big to Fail*, Curtis Hanson, Estados Unidos, 2011), film que relata en clave de reconstrucción ficcional los orígenes de la crisis de Lehman Brothers; *Margin Call* (J. C. Chandor, Estados Unidos, 2011) que, mediante un planteamiento claramente “ficcional”, desgana las causas de la crisis en las horas previas al colapso de Lehman Brothers, a través de las vidas de varios trabajadores de una entidad financiera; y *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, Estados Unidos, 2013), que presenta un retrato descarnado, y desmedido, del mundo de la bolsa y de las agencias bursátiles.

Aunque se trata de una muestra limitada de films sobre la crisis de 2008, creemos que son representativos del cine *mainstream* o *hegemónico*, con una excelente distribución internacional, por lo que su impacto en el imaginario colectivo ha sido y es muy sobresaliente.

2. Metodología

Nuestra aproximación metodológica al análisis de los films propuestos descansa, en última instancia, en la concepción de William J. T. Mitchell acerca de la cultura visual contemporánea, término que subraya el hecho de que la visión es una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no dada de forma natural. Para este estudioso de la imagen, en la actualidad se ha producido un “*pictorial turn*”, esto es, una suerte de giro visual o “hegemonía de lo visible”, que representa en la cultura moderna un dominio de los medios y de los espectáculos visuales (Mitchell, 2005: 337-338).

En nuestra aproximación al estudio de los films seleccionados, se parte de la base de que estas películas se encuadran en el núcleo de la comunicación de masas, que incide directamente en el imaginario colectivo de una comunidad social. Como afirma Hans Belting, “una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting, 2007: 14). Hace casi medio siglo, Ariel Dorfman y Armand Mattelart mostraban cómo la aparente inocencia del universo audiovisual de la factoría Disney ocultaba la expansión de una manera de ver el mundo, una concepción del individuo y la transmisión de una escala de valores que se corresponden (todavía hoy) con el *american way of life* (Dorfman y Mattelart, 1972). En suma, los films que analizamos, encuadrables en el universo de la cinematografía *mainstream* o hegemónica, expresan *ideología*. Se trata de relatos que poseen un alto grado de penetración en el imaginario social contemporáneo (Parejo y Sánchez-Escalonilla, 2016), que ayudan a conformar nuestra visión de mundo, en un sentido epistémico. Nuestra atención se dirige, en especial, al estudio de la articulación del punto de vista, y en el modo cómo la representación interpela al espectador, donde se expresa la ideología de la imagen.

Tras un examen del contexto de producción y consumo, se aborda el análisis de los principales recursos expresivos y narrativos de los textos fílmicos seleccionados, prestando especial atención a la construcción de las estrategias de enunciación discursivas, por lo que seguimos las aproximaciones metodológicas que hemos desarrollado para el análisis de la imagen cinematográfica (Marzal-Felici y Gómez Tarín, 2007), basadas en diferentes estudios (Zunzunegui, 1989; Carmona, 1991; González Requena, 1995), entre otros. Se trata de una perspectiva de trabajo que trata de compatibilizar el estudio de la materialidad de la forma, desde postulados estructuralistas y semióticos, con la concepción de la imagen como producción simbólica.

3. Resultados: la crisis financiera en el cine *mainstream* contemporáneo

3.1. Un cine *mainstream* entre el documental y la ficción

Probablemente, el cine y el vídeo documental han sido unos de los terrenos más fértiles para la denuncia de las causas que explican el colapso del sistema financiero a escala global, así como de los efectos de la crisis en las clases sociales más desfavorecidas y de las escasas consecuencias políticas, económicas y penales para sus responsables. Los grandes estudios de Hollywood, que controlan sobre todo las redes de distribución de las películas en todo el mundo, fueron conscientes, desde el mismo momento del estallido de la crisis, que se trataba de una temática argumental con una gran audiencia garantizada, requisito indispensable para obtener buenos resultados de taquilla o para cosechar suculentas ventas en los mercados internacionales de la televisión.

La primera cuestión que llama la atención es el hecho de que nos hallamos ante películas documentales que se sirven de estrategias discursivas propias de la ficción cinematográfica, a modo de dramatización del relato informativo, y films de ficción que se postulan ante el espectador como supuestas “reconstrucciones” ficcionales basadas en hechos reales. En este contexto, adquiere todo el

sentido asumir que “documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que *estrategias diferenciadas de producción de sentido*” (Zunzunegui, 1989: 150), y que la distinción entre documental y ficción “...no es más que un instrumento de oscurantismo crítico, ya que la ficción funciona como una legitimación de la que el documental no tiene necesidad alguna, pues ya es ficción” (Gauthier, 1995: 244). Es necesario destacar que el discurso documental posee una *dimensión aseverativa* (Plantinga, 2005), es decir, se presenta como un discurso verosímil que demanda una actitud crédula al espectador y, antes que nada, existe “una dimensión enunciativa que selecciona los elementos de la representación documental, de la que no se excluye una gestión de las sensaciones y sentimientos del espectador, es decir, una manipulación de los mecanismos de identificación y distanciamiento, como sucede con el film de ficción tradicional” (Marzal-Felici, 2008).

De forma simétrica, las ficciones cinematográficas que examinamos tienen en común el hecho de que se presentan ante los espectadores como relatos sobre la crisis financiera de 2008, con una base de realidad muy subrayada en algunos casos. En el arranque de *Los últimos días de Lehman Brothers*, un mensaje inicial informa al espectador que “aunque algunas escenas y diálogos han sido inventados, esta película está basada en hechos reales y en documentos públicos... Esta es la historia de la mayor bancarrota de la historia”. En *The Company Men*, la estrategia del narrador implícito o *meganarrador* –para subrayar la verosimilitud del relato que estamos a punto de presenciar– consiste en superponer a los títulos de crédito del film, las imágenes y las voces de los conductores de algunos programas informativos de TV, como es el caso de la CBS o la NBC, mientras se informa de la delicada situación de entidades bancarias como Fannie Mae o Freddie Mac, y se muestran imágenes de la Casa Blanca, de la bolsa de Wall Street, al tiempo que una música rítmica contribuye a generar tensión narrativa. En *Malas noticias*, el film arranca con la presentación de la imagen amplificada de la pantalla de un televisor que reproduce una declaración del presidente Ronald Reagan, quien explica que no va a tomar medidas para controlar el mercado financiero. Mientras tanto se escucha un tema musical que confiere ritmo y dramatismo a las palabras del político, a las que siguen las declaraciones de Bill Clinton, Alan Greenspan y George Bush, que igualmente apuestan por la desregulación de la economía, así como la de expertos y conductores de informativos de TV que subrayan la preocupante situación de grandes entidades bancarias como Lehman Brothers, de las bolsas de valores y de otras empresas. En *Wall Street: El dinero nunca duerme* y *El lobo de Wall Street*, se opta por que sean sus protagonistas —Gordon Gekko (Michael Douglas) y Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio)—, quienes inicien el relato de sus historias, a través de sus propias *voces over*, que dirigen explícitamente a los espectadores, en un ejercicio de omnisciencia cómplice con el público. En el caso de *El lobo de Wall Street*, un cartel al final de la película informa que “aunque la historia está basada en hechos reales, se han cambiado algunos personajes, caracterizaciones, localizaciones y diálogos con fines dramáticos...”, una manera de subrayar la conexión referencial de la ficción fílmica con los hechos transcurridos *en realidad* durante la crisis financiera de 2008. Sin duda, el recurso a la narración en primera persona permite desarrollar un juego de identificaciones (y de distanciamientos) con el espectador, como veremos más adelante.

Finalmente, es importante destacar que los films que estudiamos deben encuadrarse en el cine *mainstream*: se trata de un cine hegemónico, que goza de una omnipresencia a escala global, y es heredero del modelo de narración clásico (Burch, 1987; Bordwell, Staiger y Thompson, 1985; Gunning, 1991). Esta última cuestión nos parece especialmente relevante, en especial cuando nos proponemos medir el alcance real de la visión crítica que ofrecen los films seleccionados sobre la crisis financiera de 2008. Y el asunto no es en absoluto baladí si pensamos que el modo de narración clásico o modelo de representación institucional vehicula una visión conservadora del mundo,

estable y cerrada, que legitima el *statu quo* y nunca pone en cuestión, en última instancia, el *orden* de lo real, sino que lo legitima a través de los relatos y narraciones audiovisuales. Es cierto que los films que estudiamos —documentales y de ficción— no pueden asimilarse exactamente al modo de narración clásico, en todos sus extremos, si bien se pueden identificar *grosso modo* sus rasgos principales: la naturalización del espacio de la representación, que potencia la verosimilitud del relato; la concepción del montaje como herramienta para invisibilizar las huellas enunciativas, lo que permite atrapar con gran eficacia al espectador y así sumergirlo en la trama; finalmente, la construcción de una narración de estructura causal, en la que se busca la restitución de un equilibrio perdido, en torno a un crisol de personajes que funcionan como estereotipos y carecen en general de profundidad psicológica, configurando un relato que aspira a su clausura, mediante el habitual *happy end*.

No obstante, en plena era *postmoderna*, de influencias e hibridaciones de los más variados lenguajes audiovisuales —publicidad, televisión, videojuegos, etc.— en el cine contemporáneo, y también de expansión del llamado *cine postclásico* (González Requena, 2006; Palao Errando, 2012; Palao Errando, 2013; Loriguillo-López, 2018; Sorolla-Romero, 2018), creemos necesario destacar que los films que analizamos —las películas documentales y de ficción *mainstream* seleccionadas sobre la crisis financiera de 2008— presentan características expresivas y narrativas que lo alejan del modo narración clásico (mucho menos homogéneo de lo que cabe creer), compartiendo rasgos estilísticos del cine de acción contemporáneo (Marzal-Felici, 1999), donde predomina la concepción del cine como entretenimiento y espectáculo visual. Entre los rasgos a los que vamos a prestar atención, del corpus de films propuesto, destacamos los siguientes:

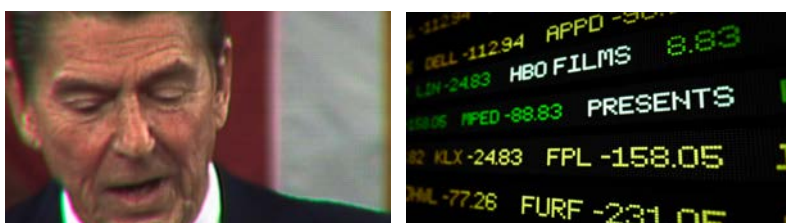
- El impacto de la visualidad
- Relaciones entre banda imagen y banda sonido: el montaje
- La construcción de los personajes y la posición del espectador: entre la identificación y el distanciamiento
- La lógica causal de los relatos y la codificación del cierre narrativo
- Las rupturas simuladas de la transparencia como estrategia de espectacularización

Con el fin de ofrecer un análisis ágil y rico en ejemplificaciones, vamos a examinar los elementos que destacamos, intercalando referencias a los films analizados, de forma transversal.

3.2. El impacto volátil de la expresión filmica

Los films que estudiamos tienen en común el hecho de que lo *verosímil filmico* sigue siendo uno de los principios sobre los que se fundamenta la concepción de la puesta en escena. No obstante, en muchos momentos se puede apreciar cómo se tensa la verosimilitud cinematográfica, en aras de construir una imagen pregnante, capaz de estimular la retina del espectador, mediante la creación de composiciones visualmente atractivas, que remiten a la idea de espectáculo.

En *Malas noticias*, los títulos de crédito sobre los que se incrustan los créditos del film, poseen una gran fuerza visual, que contribuye a facilitar el tránsito entre la historia que conoce el espectador —a través de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, medios digitales)— y la trama del film, que pretende reconstruir en clave “dramatizada” lo que sucedió “de puertas hacia dentro”, en las relaciones personales entre los protagonistas de la caída de Lehman Brothers. La continuidad entre el marco de la historia y la propia representación se facilita mediante la inserción de imágenes de archivo con declaraciones de Ronald Reagan, Bill Clinton y George Bush, con la presentación de los protagonistas de la trama argumental, como Henry Paulson (William Hurt), Secretario del Tesoro de los Estados Unidos, Ben Bernanke, Director de la Reserva Federal, o de Richard Fuld (James Woods), Presidente y CEO de Lehman Brothers, entre otros, que se intercalan a los créditos del film, fusionados con los valores bursátiles que van apareciendo en pantallas típicas de la bolsa de Wall Street.



F1-F2. Fotogramas de *Malas noticias* de Curtis Hanson (2011)

Cabe subrayar que esta manera de comenzar el relato —que exhibe un alto sentido de la economía narrativa, sin duda muy televisiva y característica de la cadena HBO, productora del film—, confiere verosimilitud a la historia que se va a narrar, pero sobre todo, permite fijar las coordenadas históricas del relato: las causas profundas de la caída de Lehman Brothers hay que buscarlas en la liberación de los mercados financieros y en la eliminación de los controles que impulsaron las administraciones de Reagan, Clinton y Bush, que sentaron las bases para el desarrollo descontrolado de una economía especulativa, alejada de la realidad productiva. Los personajes son presentados en sus entornos naturales, mediante una puesta en escena muy sobria y eficaz que Hanson domina. A lo largo del film se pueden identificar encuadres de notable fuerza visual, como el del plano medio de Richard Fuld, en su despacho, donde se puede reconocer el Edificio Chrysler, o la simetría compositiva del plano en el que se nos muestra el desayuno de trabajo de Paulson y Bernanke. Se constata que los espacios de Lehman Brothers están fotografiados con una clara dominante azul, que remite a la frialdad de sus responsables y transmite negatividad, mientras que los planos del entorno de Paulson tienen una dominante amarilla o anaranjada, que transmite calidez. De forma sutil, se insinúa la responsabilidad de los mandatarios de Lehman Brothers en la crisis financiera de 2008, y cierta exención de responsabilidades de la administración pública en el colapso de la compañía e, incluso, de la propia crisis financiera.



F3-F4-F5. Fotogramas de *Malas noticias* de Curtis Hanson (2011)

Los últimos días de Lehman Brothers se propone, desde el primer momento, como una suerte de reconstrucción, en clave de ficción, de lo que debieron ser las tensas negociaciones entre el gobierno federal, el sector bancario y la autoridad financiera de los Estados Unidos, el fin de semana anterior a la caída de Lehman Brothers. En esta ocasión nos hallamos ante una producción de la BBC, de impecable factura, que desgrana las horas previas de la quiebra de LB, a modo de ficción documental. Para subrayar la verosimilitud del relato, en esta ocasión se recurre a un cartel que advierte que, aunque algunas escenas y diálogos han sido inventados, el film se basa en hechos y testimonios públicos. Desde el punto de vista del trabajo sobre lo profílmico, se constata una eficaz puesta en escena, donde se siguen parámetros fotográficos y compositivos, en general nada disruptivos, que sirven a la verosimilitud del relato y a la eficacia narrativa. También aquí se observa el uso de una puesta en escena sobria y muy cuidada. En algunos momentos del film, se potencia el dramatismo de algunas situaciones mediante la utilización de primeros planos cortos de los protagonistas, o del contrapicado para subrayar la interpelación del espectador, cuando la hermana del narrador se dirige al público para explicar, de un modo muy didáctico, cómo funcionaba el mercado hipotecario, así como a dónde conducía el elevado riesgo que asumían los bancos en la concesión de los préstamos.



F6-F7. Fotogramas de *Los últimos días de Lehman Brothers* de Michael Samuels (2009)

La falla es un film documental, de nacionalidad británica, que ofrece una reconstrucción de las condiciones que hicieron posible la crisis financiera de 2008, mediante el análisis de la situación de progresiva desregulación de los mercados financieros y la creación de un sistema económico que cada vez produce mayor desigualdad social y económica. Con el fin de construir un discurso ameno y entretenido, capaz de mantener la atención del espectador, el documental se sirve de todo tipo de estrategias expresivas y narrativas. Por ejemplo, en el comienzo del film se sucede la utilización de potentes vistas aéreas, planos filmados con ojo de pez, animaciones gráficas, dibujos animados, imágenes de televisión muy variadas, declaraciones de expertos como Ben Bernanke y Alan Greenspan, al que se superpone una música rítmica y la animada voz de un narrador en *off*, construyendo así un discurso de gran fluidez narrativa, visualmente atractivo.





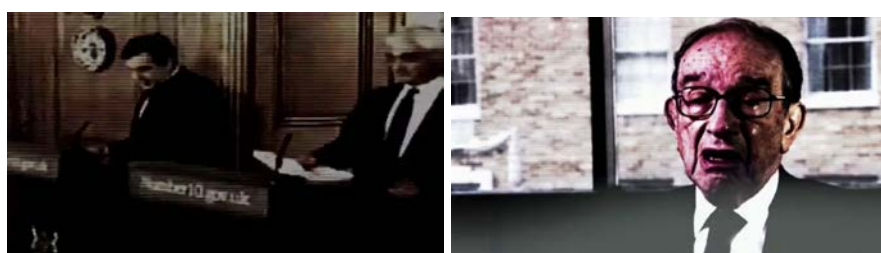
F8-F9-F10-F11. Fotogramas de *La falla* de David Sington (2011)

En definitiva, como sucede con el cine *mainstream* en general, y antes también con el Modo de Representación Institucional (Burch, 1987), la naturalización de la puesta en escena es un principio rector fundamental del relato, si bien en los films que analizamos, como sucede en el cine contemporáneo más comercial, es notable el cuidado de la imagen y la preocupación por generar imágenes potentes, altamente pregnantes, que resulten atractivas al espectador, donde se subordina en algunos momentos la dimensión narrativa ante el espectáculo visual y sonoro, asunto que ha sido estudiado por diferentes autores (Marzal-Felici, 1999; King, 2000; Maltby, 2003; Sobchack, 2006; Lavik, 2009).

3.3. El montaje

En efecto, una de las características de los films documentales y de ficción que estudiamos es su capacidad para mantener la atención del espectador, una cualidad que hay que relacionar con la efectividad del montaje. El arranque de *Sobredosis, la próxima crisis financiera* es un claro exponente de esta tendencia. Mediante la inserción de muy breves planos de algunos protagonistas de la crisis —Bernanke, Greenspan, Bush, etc.—, y un ritmo sincopado o entrecortado de las imágenes, podemos escuchar una melodía dramática, a la que se superponen efectos sonoros como golpes, voces y gritos, incluso reverberaciones y ecos, que consiguen crear un clima de tensión y misterio.

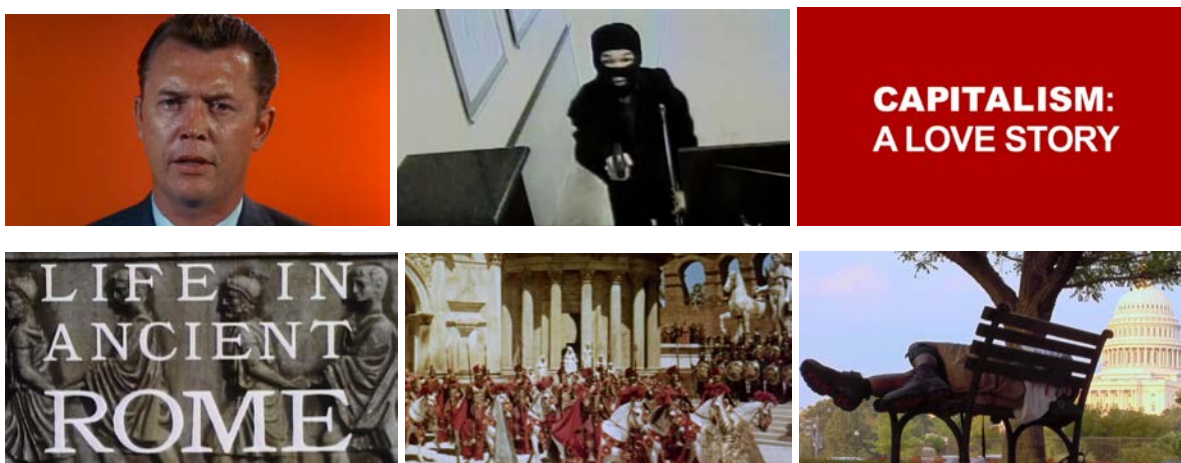
La distorsión del color, la textura de las imágenes (de clara procedencia televisiva) y el contraste de la imagen contribuyen a imprimir dramatismo al relato, preparando así el terreno al narrador *en off*, quien se dirige al espectador para preguntarle directamente “¿Has pedido algún préstamo para comprar una casa?” y “¿Pusiste tus ahorros en la bolsa, en fondos de pensión o en bonos?”. Tras un fundido a negro que cierra el arranque, se inicia el relato documental, esta vez con la inserción, mediante fundidos encadenados, de diferentes testimonios que hablan de la gravedad de la crisis económica, en concreto del “narrador Johan Norberg”, del “analista de tendencias Gerarld Celente” o del “investigador Jonathan Liberman”, mientras vemos imágenes de las calles de Nueva York y de numerosas personas anónimas, al tiempo que se escucha la enternecedora y dulce composición musical del conocido *lied* de Franz Schubert, *Ellens dritter Gesang* (*Tercera canción de Ellen*), popularmente *Ave María*, al tiempo que se intercalan los créditos del film.





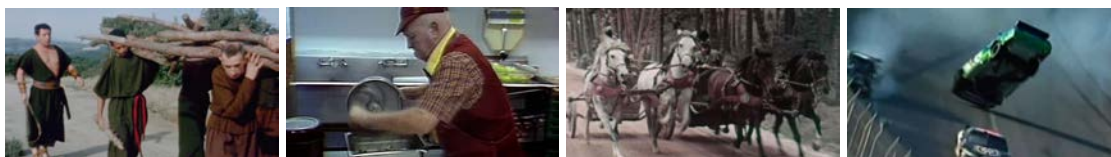
F12-F13-F14-F15. Fotogramas de *Sobredosis, la próxima crisis financiera* de Martin Borgs (2010)

Pero si en el terreno del cine documental hay un claro referente en el uso de los más variados recursos expresivos y narrativos al servicio del espectáculo, ese sin duda es Michael Moore. En *Capitalismo: una historia de amor*, el cineasta diseña una estrategia para atrapar la atención del espectador lo antes posible. Tras un plano en el que un señor se dirige a la cámara para informar al público que “Esta película, en verdad una de las más inusuales jamás filmadas, contiene escenas que, bajo ninguna circunstancia, deben ser vistas por personas con problemas cardíacos o que se alteren fácilmente...”, cuya identidad se desconoce (parece material de archivo sacado de contexto), comienza una concatenación de imágenes de cámaras de vigilancia de robos a entidades bancarias al ritmo de la canción *Louie Louie* de Richard Berry, versión rockera bastante extrema de Iggy Pop.



F16-F17-F18-F19-F20-F21. Fotogramas de *Capitalismo: una historia de amor* de Michael Moore (2009)

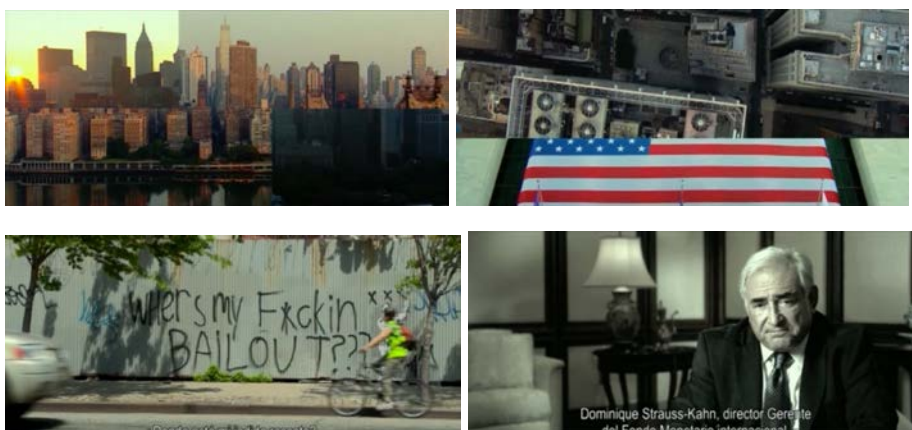
Tras las imágenes de diferentes atracos, comienza un documental de la “Enciclopedia británica”, que trata sobre la vida en el Imperio Romano. Un narrador de aterciopelada voz masculina, cuyo timbre recuerda al de los viejos documentales, acompañado por una música de trompetas y timbales que evoca aquella época, comienza a hablar sobre el esplendor del Imperio Romano, tras cuya apariencia se ocultaban las semillas de su decadencia, lo que le permite intercalar imágenes del mundo contemporáneo: de trabajadores de la factoría Nike y de McDonald’s, de carreras de coches, de políticos de la antigua Roma y de los Estados Unidos (Dick Cheney, vicepresidente bajo el mandato de George W. Bush, político con demostradas relaciones con las industrias del petróleo y militar), además de imágenes de edificios emblemáticos de la democracia norteamericana como el Capitolio, a cuyos pies, en la distancia, se nos muestra un indigente tumbado en un banco de un parque.



F22-F23-F24-F25. Fotogramas de *Capitalismo: una historia de amor* de Michael Moore (2009)

Nos hallamos ante un montaje alternado y sincopado, que busca romper con la regularidad del ritmo del montaje, para así hacerlo más ameno y cambiante, en definitiva, para resultar más atractivo y seductor al espectador, que pone en paralelismo la caída del imperio romano con la decadencia del sistema económico capitalista, contraponiendo los esclavos de Roma con los trabajadores de las grandes corporaciones, el espectáculo de las carreras de caballos con las de coches en la actualidad, la manipulación política del senado romano con la de políticos actuales como el vicepresidente Cheney, o la actividad de la justicia en Roma y la del Tribunal Supremo estadounidense.

Podemos identificar esta estrategia en otros films, como en *Inside Job*. Tras una secuencia introductoria que expone el caso de Finlandia, donde se produjo una crisis financiera muy grave en 2008, gracias a una desregulación del mercado y la privatización de sus tres bancos principales (Islands banki, Kaupping y Glitnir), da comienzo una suerte de clip musical, al son del pegadizo tema musical *Big Time* de Peter Gabriel. Al mismo tiempo, se intercalan entre las espectaculares vistas generales de Nueva York, algunas breves declaraciones de personalidades tan relevantes como Paul Volcker (Antiguo Presidente de la Reserva Federal), Dominique Strauss-Kahn (director gerente del Fondo Monetario Internacional), George Soros (multimillonario, inversor y filántropo), Barney Frank (presidente del Comité de Servicios Financieros de la Cámara de Representantes de los EE.UU.), David McCormick (vicesecretario del tesoro en la administración Bush), Scott Talbot (lobista, jefe en la Mesa de servicios financieros), entre numerosos entrevistados, a los que se volverá a consultar más adelante. El ritmo musical, la rotundidad de las declaraciones de expertos y protagonistas, así como las impresionantes imágenes de Nueva York, conforman un discurso de claros tintes espectaculares, que viene subrayado por el montaje alternado de las imágenes.



F26-F27-F28-F29. Fotogramas de *Inside Job* de Charles Ferguson (2010)

Esta estrategia ya la habíamos identificado en *Malas noticias*, cuando en el inicio del film se mostraba un montaje que podría calificarse como de “atracciones”, que persigue aumentar notablemente la tensión dramática de la historia y conseguir así llamar la atención del espectador.

El lobo de Wall Street es uno de los films de nuestra muestra que más explota la dimensión espectacular del relato. En algunos momentos, Scorsese se sirve de la elipsis para transmitir la idea del rápido crecimiento de los proyectos empresariales del “lobo” Belfort.



F30-F31-F32-F33. Fotogramas de *El lobo de Wall Street* de Martin Scorsese (2013)

Esta misma tendencia a la espectacularización de la puesta en escena, mediante la utilización del montaje audiovisual, se puede hallar igualmente en *Wall Street: El dinero nunca duerme*. En este caso, se recurre al uso de una composición musical de fuerte base rítmica, efectos sonoros, fundidos de imágenes, imagen partida, planos muy cortos (con fuerte contraste tonal y saturación de color), diálogos que se superponen unos a otros, entre otros recursos, lo que incrementa la tensión dramática de la secuencia. Volveremos sobre dos películas más adelante.



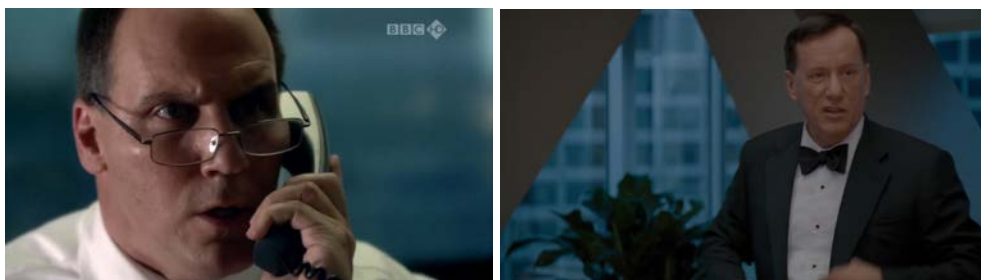
F34-F35-F36-F37. Fotogramas de *Wall Street: El dinero nunca duerme* de Oliver Stone (2010)

En otros films como *Los últimos días de Lehman Brothers*, *Malas noticias*, *The Company Men* o en *Margin Call*, el montaje audiovisual tiene un carácter, en general, mucho más sobrio, al servicio de la interpretación de los personajes y la construcción de un verosímil dramático.

3.4. La construcción de los personajes y la posición del espectador

Los films documentales y de ficción que analizamos ofrecen una galería de personajes muy variada, que oscilan entre la caricatura y la complejidad psicológica, si bien sin salirse de los márgenes del relato *mainstream*.

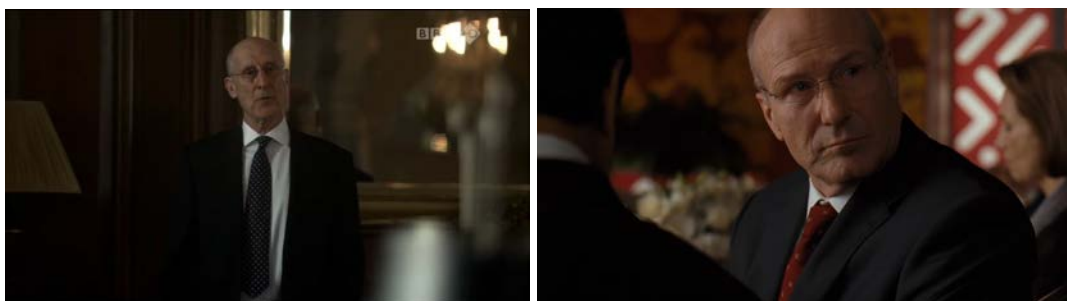
Llama la atención la presencia de actores y actrices que forman parte del *star-system hollywoodiense*, una constante en los films de ficción que estudiamos. Así ocurre en *Los últimos días de Lehman Brothers* o en *Malas noticias*. La caracterización del personaje de Richard Fuld, es bastante esquemática y primaria, señalado en ambos films, con matices, como uno de los principales responsables de la caída de Lehman Brothers. En ambos casos, se le caracteriza como un hombre de fuerte carácter, malhumorado, engreído y despótico.



F38 (izq.). Richard Fuld (Corey Johnson) en *Los últimos días de Lehman Brothers*.

F39 (dcha.). Fuld (James Woods) en *Malas noticias*.

La reconstrucción de los hechos que propone la producción de la BBC parece más neutral que la de la HBO para *Malas noticias*. En la versión de Hanson, Henry Paulson, secretario del Tesoro de los USA, es tratado con bastante benevolencia. Se le presenta como el artífice de la caída de Lehman Brothers, si bien no se explicita lo suficiente que Paulson fue antes presidente ejecutivo de Goldman Sachs, uno de los bancos de inversiones más relevantes del mundo, que participó en la crisis de las hipotecas *subprime*. Este aspecto no es apenas mencionado en los films de Samuels y Hanson. En *Malas noticias* se le presenta como un hombre aficionado a la ornitología: su afición a la observación de los halcones es una evidente metáfora de su función como defensor del Tesoro, de la hacienda pública, que ha de vigilar la amenaza de la especulación financiera. A Paulson se le atribuye la decisión de dejar caer a Lehman Brothers, si bien parece que el proceso fue mucho más tenso y complejo.



F40 (izq.). Henry Paulson (James Cromwell) en *Los últimos días de Lehman Brothers*.

F41 (dcha.). Paulson (William Hurt) en *Malas noticias*.

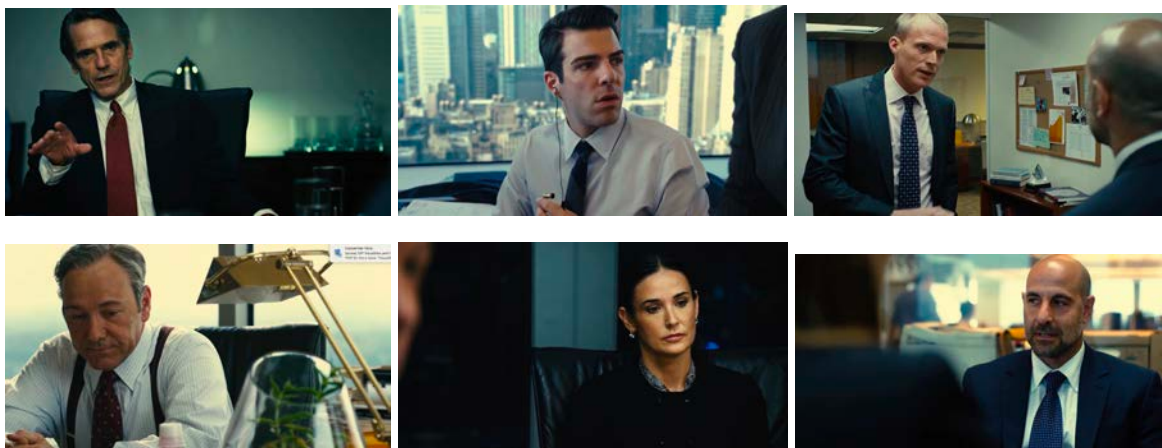
En otros films, los personajes protagonistas del drama presentan bastante ambigüedad y cierta profundidad psicológica o, cuanto menos, se trata de retratos humanos que contienen una fuerte carga emocional, que conecta hábilmente con el público. *The Company Men* ofrece un retrato de las consecuencias devastadoras de la crisis en un grupo de trabajadores que pierden su trabajo. La sencilla trama del film se apoya en la cuidada interpretación del elenco de actores y actrices: Bobby Walker (Ben Affleck), directivo de una importante compañía se queda sin trabajo por una importante reestructuración, y se ve obligado a aceptar un trabajo en el sector de la construcción en la empresa de su cuñado, Jack (Kevin Costner); igual suerte sufre Phil Woodward (Chris Cooper), un ejecutivo senior con una larga trayectoria en la compañía que, asfixiado por las deudas y la angustia, decide suicidarse; o el retrato de Gene MacClary (Tommy Lee Jones), que interpreta a un veterano ejecutivo de la compañía, que no se resigna a aceptar las reglas que impone la economía especulativa frente a la economía productiva.



F42-F43-F44-F45. Personajes de *The Company Men* de John Wells (2010)

Margin Call ofrece un relato de la crisis financiera, a través de la historia de una serie de personajes muy sólidos y creíbles. En esta ocasión, se relata cómo un joven analista detecta la inminente caída de la empresa en la que trabaja, por el exceso de apalancamiento financiero (de valores respaldados en hipotecas), lo que dará lugar a despidos masivos y al hundimiento de las bolsas. El film de Chandor presenta, de forma bastante didáctica y elocuente, una suerte de reconstrucción de la crisis del mundo financiero, desde el interior de una empresa, cuya identidad no se revela en la película. *Margin Call* ofrece un retrato bastante descarnado y creíble de la galería de personajes que puebla este universo, mediante la historia de una sucesión de órdenes y decisiones para sortear la crisis, con terribles consecuencias económicas y morales. También en este caso, los personajes del film resultan verosímiles y atractivos, mediante la interpretación de actores y actrices, muy bien dirigidos por Chandor: el actor Jeremy Irons interpreta al presidente de la compañía (John Tuld), un tiburón de las finanzas sin escrúpulos; Peter Sullivan (interpretado por Zachary Quinto) es un joven analista, bastante inocente, que trabaja bajo las órdenes de su jefe inmediato, Will Emerson (que interpreta Paul Bettany); el actor Kevin Spacey (Sam Rogers) es el jefe inmediato del presidente, brazo ejecutor de sus órdenes, personaje atormentado que se ve empujado por las circunstancias; la actriz Demi Moore (Sarah Robertson) interpreta a una analista de riesgos, que lucha por su supervivencia en el cargo, en un mundo masculino y machista; o el actor Stanley Tucci, que da vida a un analista senior (Eric Dale), que descubre el grave problema que se cierne sobre la empresa, aunque es despedido antes de poderlo comunicar a la dirección. A diferencia de *The Company Men*, en este

film los personajes no despiertan la solidaridad del espectador, si bien consiguen ser interesantes para el público porque conforman un universo de relaciones, bastante desconocido y verosímil. En cierto modo, *Margin Call* encierra una velada crítica a la lógica histórica y estructural del sistema capitalista, que trata de estimular la mirada crítica del espectador (Revert, 2016: 59).



F46-F47-F48-F49-F50-F51. Personajes de *Margin Call* de Chandlor (2011)

No obstante, otros films presentan personajes superficiales, sin apenas profundidad psicológica, que parecen una caricatura burda de los personajes que la crisis económica ha popularizado (como Strauss-Kahn o Madoff.). Tanto en *Wall Street: El dinero nunca duerme* como en *El lobo de Wall Street* los personajes responden a estereotipos muy marcados. En la primera, el personaje de Jake Moore (Shia LaBeouf) responde al de joven con buen corazón, cuya ambición parece no tener límites; mientras que Gordon Gekko responde al estereotipo del *broker* de Wall Street, sin escrúpulos, que sólo desea acumular dinero y poder, sin importar las consecuencias.



F52-F53. Personajes de *Wall Street: El dinero nunca duerme* de Oliver Stone (2010)

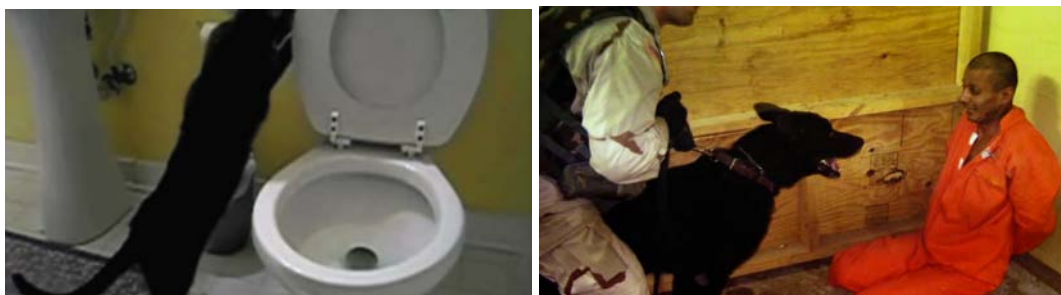
Algo similar sucede con el protagonista de *El lobo de Wall Street*: Belfort (DiCaprio), personaje real que escribió una autobiografía muy popular acerca del mundo de la bolsa, se corresponde con el prototipo de broker sin escrúpulos, atrapado por las drogas y por una espiral de codicia, sexo y todo tipo de adicciones; su mentor, Mark Hanna (Matthew McConaughey), también es un personaje desmedido, lleno de tópicos en la misma línea, al igual que el ayudante de Jordan Belfort, Donnie Azoff (Jonah Hill).



F54-F55-F56. Personajes de *El lobo de Wall Street* de M. Scorsese (2013)

Los films de Stone y Scorsese son puro espectáculo visual, colocando al espectador, en general, en una posición de distanciamiento, si bien en algún momento parece que se promueva, en alguna medida, cierta simpatía del espectador hacia los personajes protagonistas.

En los films documentales analizados, también hay una apelación a la identificación del público con el drama representado. Antes hemos señalado cómo en *Los últimos días de Lehman Brothers*, la hermana del narrador, que se dirige a la cámara para contar cómo funcionaba la gestión de las hipotecas *subprime*, parece buscar el guiño cómplice del público, a través de un toque de humor. En *Capitalismo: una historia de amor*, la voz *off* de Michael Moore se pregunta retóricamente “cómo juzgarán a nuestra sociedad las futuras civilizaciones”, si por las imágenes de gatitos haciendo tonterías o por las imágenes de los presuntos terroristas presos en la prisión de Guantánamo, unos símiles que buscan el guiño cómplice del público. El popular realizador de documentales es, en sí mismo, un reclamo publicitario para sus películas, caracterizado por buscar la identificación e implicación emocional del espectador con las historias que presenta.



F57-F58. Fotogramas de *Capitalismo: una historia de amor* de M. Moore (2009)

La doctrina del shock es un film documental que está basado en la obra homónima de Naomi Klein, por lo que es lógico que en la película se incluyan imágenes de conferencias impartidas por la propia ensayista en la Loyola University y en la University of Chicago. En este caso, el testimonio de Klein viene a servir como “argumento de autoridad”, que confiere credibilidad a la tesis que plantea la autora, a saber, cómo la vivencia de experiencias colectivas traumáticas o muy duras en diferentes países, permite la aplicación de políticas y reformas impopulares, como las que promueve el “capitalismo de desastre”, que terminan siendo aceptadas de manera sumisa por la sociedad. De este modo, episodios de la historia reciente como el golpe de estado de Pinochet en Chile, la guerra de las Malvinas que promovió Margaret Thatcher, la crisis financiera asiática de 1997, la catástrofe de las inundaciones de Nueva Orleans por el huracán Katrina o la crisis financiera de 2008, entre otras, han sido escenarios aprovechados por los poderes políticos y económicos para aplicar “la doctrina del shock”, que ha llevado a recortar considerablemente los derechos sociales y ha servido para aumentar la desigualdad en las sociedades contemporáneas. Como ocurre con Michael Moore, también Klein es una fuerza centrípeta del relato, que suscita la solidaridad del espectador. Mientras que Naomi Klein desarrolla un discurso racional basado en evidencias de naturaleza historiográfica,

Michael Moore busca convencer al espectador mediante la identificación emocional con el drama que presenta.



F59-F60. Naomi Klein en *La doctrina del shock* de Michael Winterbottom y Mat Whitecross (2009)

De este modo, se puede afirmar que los films analizados sobre la crisis financiera de 2008, tanto documentales como de ficción, despliegan una carga emocional que no depende tanto del grado de verosimilitud o realismo de las representaciones, sino mucho más “de un heterogéneo cúmulo de estrategias de orden narrativo, discursivo y textual”, que invita a ser recorrido por el espectador, tanto cognitiva como pasionalmente (Zumalde, 2011: 107).

3.5. La lógica causal de los relatos sobre la crisis financiera y el cierre narrativo

En efecto, las películas que analizamos son historias construidas para el entretenimiento del público, fáciles de seguir para una amplia audiencia. En todos los films se constata la existencia de una trama argumental, de naturaleza causal, que se puede relacionar con la construcción narrativa del relato clásico y de su heredero, el cine *mainstream* contemporáneo. En general, se trata de películas que, además, tienen una clara vocación didáctica, que ayudan al espectador a entender las causas de la crisis financiera de 2008.

En clave ficcional, *Margin Call* ofrece un relato de la crisis muy completo y didáctico, no exento de tensión dramática y suspense. La acción se enmarca en un momento en el que un banco de inversión está llevando a término el despido de numerosos empleados. Uno de los empleados despedidos es Eric Dale (S. Tucci), quien, mientras es escoltado por el servicio de seguridad para abandonar el edificio, le pasa un dispositivo de memoria USB a unos de sus ayudantes del equipo de análisis de riesgos, Peter Sullivan (Z. Quinto). El análisis de la información contenida en el dispositivo USB por parte de Sullivan permite descubrir que, debido a que la volatilidad de los valores respaldados por hipotecas en los mercados es muy elevada, la empresa de valores en la que trabajan se enfrenta a una pérdida económica mayor que su capitalización de mercado. Este descubrimiento enciende todas las alarmas: de inmediato, el superior de Sullivan, Will Emerson (P. Bettany) informa a su jefe junior, Sam Rogers (K. Spacey). La gravedad de la información motiva la celebración de diferentes reuniones, con distintos ejecutivos y responsables de la compañía. Jared Cohen (S. Baker), jefe de división, propone como estrategia de supervivencia vender lo más rápidamente posible los activos tóxicos antes de que el mercado pueda reaccionar. Tanto Sara Robertson (D. Moore) como John Tuld (J. Irons), director general, están de acuerdo con la estrategia. Sam Rogers se enfrenta a sus superiores porque la venta de los activos tóxicos pondrá en riesgo a todo el sector financiero, además de sacrificar la confianza de los clientes y acabar con la credibilidad de los vendedores, que nunca más podrán trabajar en este sector. En su enfrentamiento con Tuld, Rogers descubre que, en realidad, la situación era conocida con anterioridad por sus jefes, y que poco les importa el futuro de los

clientes o de los trabajadores de la empresa. Tuld señala que la crisis que viven es un ciclo económico más, y que otras crisis llegarán. En la última secuencia del film, Rogers entierra, en plena noche, a su perro en el jardín de su ex mujer, quien le recuerda que ya no vive allí. Vemos los títulos de crédito de cierre del film mientras se escucha el ruido de la pala chocando con la tierra. Se trata, pues, de un final que no resuelve ningún conflicto, quizás porque no hay resolución posible, ante un sistema económico que, en sí mismo, es cruel y despiadado con las personas. La claridad de *Margin Call* sobre las razones de la crisis es comparable a la elocuencia de un film reciente, *La gran apuesta* (*The Big Short*, A. McKay, 2015), película que narra cómo cuatro personas apostaron contra el mercado de la vivienda a la baja, tres años antes de que el mercado hipotecario fuera a quebrar, film que no tratamos por hallarse fuera del periodo analizado.

El lobo de Wall Street también presenta un desarrollo argumental, de implacable lógica causal, esta vez a través de la crónica de la ascensión y caída de Belfort. El film presenta bastantes similitudes con otras películas de Scorsese como *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) o *Casino* (1992), por lo que se refiere a estructura del relato y a la focalización narrativa, basada también en la narración en primera persona. Si en aquellos films Scorsese ofrecía un retrato del mundo de la mafia, de su desmesura y excesos, en *El lobo de Wall Street* presenta un monumental fresco del mundo de las finanzas, que presenta como una jauría de personajes hambrientos de dinero, drogas y sexo. Como ha señalado la crítica, el film posee un ritmo tan enloquecido y frenético como la galería de personajes que habitan este guion de Terence Winter, guionista de *Los Soprano* (*The Sopranos*, D. Chase, HBO: 1999-2007) y *showrunner* de *Boardwalk Empire* (HBO: 2010-2014). También en este caso, se nos presenta un cierre del film bastante abierto: su empresa es investigada por el FBI, que sospecha de blanqueo de dinero de la mafia, la estafa a miles de accionistas y el impago de impuestos. Tras tres años en prisión, Belfort se dedica a impartir conferencias sobre técnicas de venta y el mundo de la bolsa, con un éxito muy notable. Una vez más, el film parece cerrarse con una suerte de moraleja implícita: los excesos del mundo de las finanzas no obtienen el castigo que merecería, puesto que el “lobo de Wall Street”, según recoge la prensa financiera actual, no devolvió nunca el dinero que estafó a sus clientes, y se ha hecho de oro con la venta de su autobiografía (traducida a 18 idiomas) y las conferencias que imparte sobre técnicas de venta (a 500 dólares por asistente). Se podría afirmar que estamos ante una suerte de *happy ending*, en especial para el protagonista.

También *Wall Street: El dinero nunca duerme* sigue un desarrollo lógico argumental basado en la causalidad del relato, incluyendo además el típico final feliz hollywoodiense, más claro incluso que en el resto de films estudiados, ya que no deja espacio ni siquiera a la ironía de la incertidumbre. El joven broker protagonista del film, Jakob (S. LaBeouf), le propone un pacto a Gordon Gekko (M. Douglas), mucho menos depravado y ambiguo que en la primera versión de *Wall Street* (O. Stone, 1987). Jakob pide ayuda a Gekko, a cambio de ayudarlo a reconciliarse con su hija Winnie, que es su pareja, y va a ser madre en breve para vengar el suicidio de su mentor Louis Zabel (Frank Langella), que atribuye a su despiadado ex jefe Bretton James (Josh Brolin).

The Company Men sigue un planteamiento muy similar: cuando Bobby Walker (B. Affleck) empieza a aceptar su situación de desempleado del sector de la dirección de empresas, y asume su trabajo en la construcción con su cuñado Jack (K. Costner), le llega una oferta laboral de su antiguo jefe Gene McClary (T. L. Jones), quien se propone reabrir una empresa naviera, para la que contrata a Walker. Se trata de un final narrativo que transmite la idea de esperanza, que no cuestiona en absoluto el modelo económico vigente que ha llevado a la ruina, y a la autodestrucción personal y humana, a miles de familias. En todo caso, se puede detectar una velada crítica al actual sistema económico,

basado en la especulación financiera, en el personaje de McClary, quien aspira a generar riqueza y prosperidad, más allá del beneficio personal.

Los films documentales que hemos estudiado, sin embargo, construyen un relato mucho menos optimista, con cierres narrativos que dejan un sabor amargo en el espectador. En *Malas noticias*, película basada en la obra del mismo título del periodista del New York Times, Andrew Ross Sorkin, también se presenta una cierta ambigüedad en el final del film. Tras una reunión con los nueve bancos más importantes de Estados Unidos, en la que Henry Paulson (W. Hurt) y Ben Bernanke (Paul Giamatti) les ofrecen una generosa capitalización para facilitar la concesión de préstamos, y así dinamizar los mercados financieros (paralizados tras la caída inevitable de Lehman Brothers). Paulson y Bernanke se preguntan en la conclusión si esos bancos beneficiados concederán más créditos bancarios, como desea la administración Bush. Unos róticos finales, antes de los créditos de cierre, informan que los bancos concedieron muchos menos créditos, a pesar del esfuerzo del Tesoro público, y que, al reunir un 77% de las reservas del país, fueron declarados “demasiado grandes para fracasar” (“*Too Big to Fail*”).

En *La doctrina del shock*, el cierre del film se resuelve con las declaraciones de Naomi Klein en una conferencia, en la que señala que estamos asistiendo a una crisis económica sin precedentes, en la que se está produciendo una transferencia de riqueza de lo público a lo privado, puesto que a pesar de las enormes pérdidas de las empresas financieras, aun así se repartieron suculentos dividendos y bonos de participación entre sus trabajadores, y las grandes corporaciones salieron ilesas de la crisis. Klein no duda en afirmar que la razón última de la crisis financiera de 2008 hay que buscarla en la falta de regulación y de control sobre los mercados. Pero incluso va un poco más allá, y recordando el alto nivel de movilización social en la era Roosevelt, Klein señala que para evitar repetir situaciones de desprotección social como en la actualidad, es necesario que exista una conciencia ciudadana, y que haya una mayor participación de la ciudadanía en la vida política.

En una línea similar se expresa Michael Moore en *Capitalismo: una historia de amor*, que también tiene un recuerdo hacia la política del *New Deal* que el presidente Roosevelt aplicó en los años treinta del pasado siglo, a su propuesta de una segunda declaración de derechos humanos, en la que hablaba del derecho a un empleo, a la salud, a una educación de calidad, etc. En este caso, Moore contrapone la época de la gran depresión con las inundaciones del huracán Katrina de 2005, cuando se vio con claridad cómo una catástrofe como ésta sólo tuvo consecuencias entre las clases sociales más débiles. Con un planteamiento cercano al de Klein, Moore proclama la necesidad de rebelarse ante la realidad que les (nos) ha tocado vivir, para lo que desarrolla un auténtico *happening*, consistente en rodear con cinta policial la bolsa de Wall Street, para reivindicar que la única manera de vencer al “mal” —el colapso del mundo financiero, que ha destruido a millones de hogares— es con más democracia y más justicia. Las últimas palabras de Moore son un llamamiento a los espectadores, a movilizarse cuanto antes, y que se unan a su causa.

Si bien ambos films son los más militantes y críticos con el sistema, hay que señalar que resultan tan entretenidos como las películas de ficción que hemos estudiado. Todas son películas que tienen, en ocasiones, un lenguaje bastante televisivo, muy accesible para el gran público. No se puede olvidar que son producciones cinematográficas que están pensadas también (o, sobre todo) para ser consumidas a través del medio televisivo.

3.6. Rupturas de la transparencia al servicio del espectáculo

No podemos finalizar este examen de la dimensión narrativa de las películas estudiadas sin referirnos a un rasgo presente en muchos de los films seleccionados, y que se puede relacionar con el llamado cine *postclásico* (Loriguillo-López, 2018; Sorolla-Romero, 2018). Nos referimos a cierto nivel autorreferencial de muchos films, que no ocultan su naturaleza representacional. David Bordwell nos recuerda que la autoconsciencia está presente en el cine hollywoodiense desde mucho tiempo atrás (Bordwell, 2006, p. 8). No obstante, creemos que la interpelación directa al público en muchos de los films estudiados es sencillamente un recurso retórico que persigue fijar una relación de complicidad y cercanía con el espectador, y bastante frecuente en el cine contemporáneo.

En *El lobo de Wall Street*, el protagonista se dirige al espectador a lo largo de todo el film, como una suerte de invitación para que goce del espectáculo que el film le ofrece al mostrarle la vida divertida y lujuriosa de Belfort. La película comienza de un modo provocativo: Belfort dirige una suerte de fiesta en la oficina, en la que los empleados juegan a lanzar a un enano a una diana, mientras realizan apuestas, en medio de una algarabía, circunstancia que el protagonista, narrador en primera persona, aprovecha para dirigirse al público y compartir con nosotros su euforia.



F61-F62. Fotogramas de *El lobo de Wall Street*.

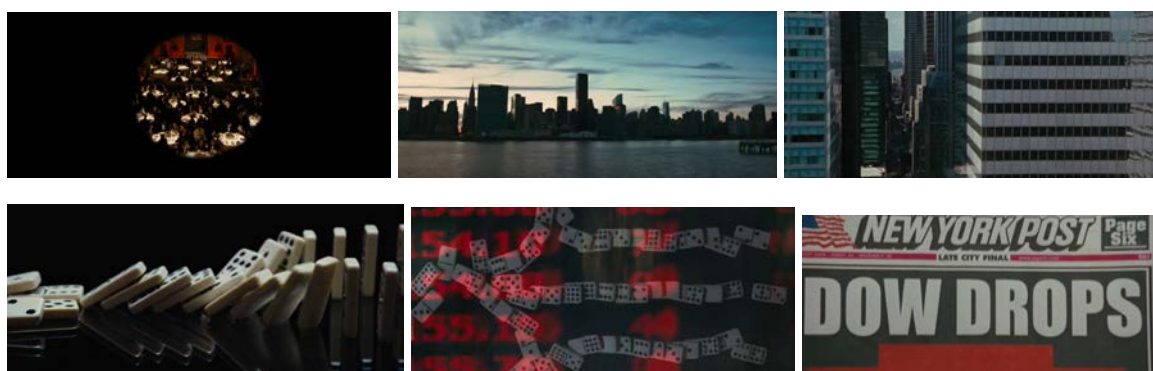
En *Los últimos días de Lehman Brothers*, el narrador del film, ayudante de Richard Fuld, se dirige al espectador ofreciéndole una explicación didáctica sobre el funcionamiento de sistema de concesión de préstamos hipotecarios, a través del testimonio de su hermana, que se dirige a la cámara para contarnos su experiencia personal, a quien acompañan su pareja y un banquero. Se trata de un episodio de indudable cariz humorístico, que persigue llamar la atención del espectador, y que reclama la identificación del público con la historia que se narra.



F63-F64. Fotogramas de *Los últimos días de Lehman Brothers*.

Estos episodios de “autoconsciencia”, esto es, cuando el film parece ser consciente de su propia naturaleza representacional, se puede detectar en otros momentos. Por ejemplo, en *Wall Street: El dinero nunca duerme*, justo antes del inicio de la caída de las bolsas, el meganarrador destapa su

visibilidad con la clausura de la secuencia de la cena benéfica mediante un cierre de iris, el plano va a negro, se muestra una panorámica de la isla de Manhattan con cámara acelerada, al que le sigue un acelerado travelling que emula una caída, a cuya imagen superpone unas fichas de dominó que caen en cadena, al tiempo que suenan efectos sonoros que subrayan que algo terrible ha sucedido, significando así la crisis del mercado de valores, y que “el caos se apodera de Wall Street”, como advierte el titular del periódico. Se trata, pues, de una licencia visual absolutamente artificiosa que llama la atención sobre la propia factura material del film, lo que rompe —cuando menos, parcialmente— con el principio de la transparencia enunciativa. En este caso, se sacrifica la verosimilitud del relato a cambio de imprimir ritmo y espectacularidad, algo que redundan —paradójicamente— en la credibilidad (positiva) de la narración para el espectador medio.



F65-F66-F67-F68-F69-F70. Fotogramas de *Wall Street: El dinero nunca duerme*.

En *Capitalismo: una historia de amor*, Moore no duda en aparecer en pantalla en distintos momentos del documental, además de prestar su voz *over* para dar continuidad a sus documentales. De algún modo, con su presencia el cineasta se propone promover una proximidad con el público, que casa muy bien con el discurso militante que sus documentales muestran. La primera vez que Moore aparece en pantalla es acompañando a su padre, para visitar la fábrica de General Motors donde trabajó treinta años, ahora convertida en una chatarrería. También lo vemos cuando entrevista a un piloto de avión de líneas regionales, que está literalmente arruinado porque tiene que devolver los préstamos recibidos para realizar sus estudios; en la entrevista a una viuda de un trabajador de un banco, cuyo seguro de vida ha sido cobrado por la empresa, a causa de la legislación norteamericana vigente; cuando Michael Moore se desplaza a Washington para comprobar si en la Constitución de los Estados Unidos se afirma que el régimen económico del país debe ser el capitalismo o el libre mercado; cuando visita la bolsa de Wall Street, para ver si algún broker que le quiera aclarar el significado de nuevos conceptos como el de “derivados o permutas de riesgo crediticio”; en la entrevista a Bill Black, un experto en regulación bancaria que en los años ochenta denunció la situación de los mercados financieros, fuera de control, como en la actualidad; etc.





F71-F72-F73-F74. Fotogramas de *Capitalismo: una historia de amor*.

En definitiva, se puede afirmar que en los films examinados la ruptura de la transparencia enunciativa está muy calculada, y responde a la necesidad de reforzar la espectacularidad de la puesta en escena, como estrategia para mantener la atención del espectador.

4. Algunas conclusiones

Sin duda, nos hallamos ante un conjunto de películas que son una prueba irrefutable de la trascendencia de la crisis financiera de 2008, que ha afectado y todavía afecta hoy a millones de personas en todo el mundo. Warren Buffet calificó la utilización de los denominados “derivados financieros” (hipotecas *subprime*, opciones de futuro, etc.) como “armas financieras de destrucción masiva que entrañan peligros que, aunque ahora estén latentes, pueden llegar a ser mortíferos”, ante los medios de comunicación de información económica, años antes del estallido de la crisis. Las causas hay que buscarlas en la progresiva desregulación de los mercados financieros, que fueron impulsadas desde los años ochenta por la administración Reagan, y que dieron pie a una progresiva eliminación de mecanismos de control a la economía especulativa.

En las últimas décadas, los medios audiovisuales han conocido una expansión sin precedentes en la historia de la humanidad. Y es cierto que la sobreabundancia de imágenes ha llevado a la saturación de la mirada, cuyos efectos son, paradójicamente, la anestesia de la memoria y la banalización de lo que muestran. En este sentido, ante la parálisis e inquietud que suscitan muchas imágenes, se hace imprescindible movilizar la palabra, “hacer hablar a las imágenes”, para tratar de entender qué nos comunican y como dice Mitchell, averiguar “qué quieren de nosotros” (Mitchell, 2005). En un ecosistema inundado por imágenes “enfurecidas”, parece también más necesario que nunca sentar las bases para la producción de imágenes que nos ayuden a comprender(nos) mejor, en los planos intelectual y emocional, y también para transformar(nos) el mundo que nos ha tocado vivir.

El análisis de los films documentales y de ficción *mainstream* sobre la crisis en el periodo 2008-2013 permite constatar que predomina la concepción de la representación como espectáculo, cuyo principal propósito es estimular el propio consumo de imágenes. Si bien es cierto que, en la mayoría se detecta una visión crítica de las causas y consecuencias de la crisis económica de 2008, el desarrollo de una enunciaci3n audiovisual basada en la espectacularizaci3n de los relatos, as3 dispuesta para el “goce” de la mirada del p3blico, aleja a estas im3genes de lo que ser3a una cr3tica profunda del sistema econ3mico, pol3tico, social o cultural vigente. Se trata de textos audiovisuales *mainstream* que, por definici3n, tienen una gran difusi3n internacional, cuya l3gica se enmarca en la idea de consumo, que viene a legitimar el modelo econ3mico neoliberal hegem3nico. Como hemos visto, se trata de pel3culas que ofrecen, en la mayor3a de casos, una cr3tica al sistema econ3mico vigente, si bien lo hacen explotando la dimensi3n m3s sensorial y emocional de las im3genes, desde una concepci3n del cine como espectáculo.

En plena era digital, en la nueva economía del entretenimiento, “la imagen constituye un producto perfectamente adaptado a las leyes del mercado: favorece su rápido consumo, que debe ser atendido con una gran rapidez también en su producción y circulación, que se traduce en una disminución de los costes de distribución y en la aparición de nuevas fuentes y fórmulas de financiación”. (Marzal-Felici, 2013: 127).

Y parece evidente que para sobrevivir en el nuevo “régimen de las imágenes”, es casi imposible escapar de las redes de la producción y distribución del “Hollywood global”. Es evidente también que las películas *maestreaan* sobre la crisis financiera de 2008 cumplen una función importante para ayudarnos a comprender la realidad de la que hablan, respondiendo así a una necesidad tan elemental y necesaria como es la “tranquilidad de saber” y, además, constituyen una suerte de moderna “catarsis”, que sirve también de ayuda para asumir el dolor y la tragedia, propios y ajenos, que representa la crisis de 2008 en nuestras vidas cotidianas. No obstante, cabe destacar que las imágenes que hemos analizado surgen en el contexto del “capitalismo de las imágenes”, de tal modo que la retórica de las películas estudiadas no tiene problema alguno en retorcer sus principios, como observan Thompson (1999) o Bordwell (2006). Esto se constata, por ejemplo, en el alto grado de autoconsciencia del cine contemporáneo, que posee sobretodo una justificación retórica, a saber: la explotación de la dimensión espectacular y lúdica en el consumo de estos films, mucho más que en la búsqueda de críticas profundas sobre las causas y consecuencias de la crisis financiera de 2008 que pudieran despertar la conciencia de los espectadores.

Esta constatación debe enmarcarse, además en el contexto de la era de la postverdad, en la que la versión del peor periodismo actual, y también de la fotografía informativa, del cine y de la televisión actuales, han convertido la “realidad” en un espectáculo más, que cada día nos aleja más de ella. Por ello, no debe resultarnos extraño que la industria del entretenimiento sea considerada por el poder político y económico como un sector de alto valor estratégico, porque representa una manera de exportar una forma de entender el mundo —el *American Way of Life*—, que ha llevado a la omnipresencia de la cultura norteamericana en el imaginario colectivo mundial, y su hegemonía económica y cultural a escala planetaria. La única manera que nos queda para combatir esta realidad es someter a las imágenes a un análisis crítico que nos ayude a comprender cómo consiguen manipularnos hasta extremos insospechados. Como decía Umberto Eco medio siglo atrás, “la civilización democrática se salvará únicamente si se hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis” (Eco, 1968: 367).

- Este artículo es resultado del proyecto de investigación “La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global” (P1·1A2014-05), financiado por el Plan de Promoción de la Investigación de la Universitat Jaume I de Castellón, para el periodo 2015-2017, IP: Javier Marzal Felici, Grupo de Investigación I.T.A.C.A.-UJI, <http://www.culturavisual.uji.es>.

Referencias bibliográficas

Agües, M. y Revert, J. (2012): “(Des)encuentros. Más dura fue la caída: la crisis económica en el cine”. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 14, julio-diciembre, 86-97. Recuperado el 7 de diciembre de 2017 en

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=61&path%5B%5D=111>.

Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.

Belting, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Ediciones.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge.

Burch, N. (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Carmona, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Debord, G. (2002 [1967]): *La Sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Dorfman, A., y Mattelart, A. (1972): *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Eco, U. (1968): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Fontcuberta, J. (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Gauthier, G. (1995): *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Nathan.

González Requena J. (1995): *El análisis cinematográfico*. Madrid: Editorial Complutense.

González Requena, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, Colección Trama y Fondo.

Gubern, R. (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gubern, R. (2017): *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Gunning, T. (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

King, G. (2000): *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. Londres: I. B. Tauris.

Lavik, E. (2009): “New Narrative Depths? Spectacle and Narrative in Blockbuster Cinema Revisited”. *Nordicom Review*, 30, 141-157.

Loriguillo-López, A. (2018). *La narración compleja en el anime postclásico: la ambigüedad narrativa en la animación comercial japonesa*. Tesis Doctoral. Universitat Jaume I, Castellón. Dirección: Javier Marzal-Felici y José Antonio Palao-Errando.

Maltby, R. (2003): *Hollywood Cinema*. Londres: Wiley-Blackwell.

Marzal-Felici, J. (1999): “Espectáculo y atracción fílmica. La mirada cautiva del cine de acción contemporáneo”. En E. Nos y V. Benet (Eds.), *Cuerpos en serie. La representación del cuerpo en los medios audiovisuales* (162-194), Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Marzal-Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J.

Marzal-Felici y F. J. Gomez Tarín (Eds.) (2007), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.

Marzal-Felici, J. (2008): “Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo”. *Hispanic Research Journal*, 9(2), 165-80. DOI: <https://doi.org/10.1179/174582008X272851>.

Marzal-Felici, J. (2012): “La convergencia mediática como ideología. Algunas reflexiones sobre la evolución de la narrativa audiovisual en la era digital”. *Revista faac*, 2 (2), 121-29. Recuperado el 7 de diciembre de 2017 en <http://www2.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/view/131>.

Mitchell, William J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, William J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Palao Errando, J. A. (2012). Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico. *Revista Comunicación*, 1 (10), 94-114. Recuperado el 7 de diciembre de 2017 en http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf.

Palao Errando, J. A. (2013). Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (15), 19-26. Recuperado el 7 de diciembre en <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=36&path%5B%5D=87>.

Parejo, Nekane y Sánchez-Escalonilla, Antonio (eds.) (2016): *Imaginario sociales de la crisis*. Pamplona: EUNSA.

Plantinga, C. (2005): “What a Documentary Is, After All”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-17. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>

Revert, Jordi (2016): “Tres escenarios para el capital: crisis económica y capitalismo en el cine de J. C. Chandor”. *Revista Comunicación*, 14, 48-61. Recuperado el 7 de diciembre de 2017 en http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n14/Articulos/A4_Revert-Tres-escenarios-para-el-capital-crisis-economica-y-capitalismo-en-el-cine-de-J-C-Chandor.pdf.

Sánchez Escalonilla, A. y Rodríguez Mateos, A. (2014): “Narrativas de la crisis en cine”. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 8, 3-4. Recuperado el 7 de diciembre de 2017 en <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=205>.

Sobchack, V. (2006): “‘Cutting to the Quick’: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion”. En W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 337-51). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Sorolla-Romero, T. (2018). *Narrativas no lineales. Entre la reconstrucción del MRI fracturado y la evidencia de su artificialidad*. Tesis Doctoral. Universitat Jaume I, Castellón. Dirección: Javier Marzal-Felici y José Antonio Palao-Errando.

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

Zumalde, I. (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Cátedra.

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

J Marzal-Felici, M Soler-Campillo (2018): “El espectáculo del exceso. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine mainstream norteamericano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 89 a 114.

<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1247/06es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2018-1247](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1247)

- En el interior de un texto:

...J Marzal-Felici, M Soler-Campillo (2018: 89 a 114) ...

o

...J Marzal-Felici *et al*, 2018 (89 a 114) ...

Artículo recibido el 27 de diciembre de 2017. Aceptado el 16 de enero.
Publicado el 21 de enero de 2018