

(DES)ENCUENTROS

Más dura fue la caída: la crisis económica en el cine*

Marc Agües y Jordi Revert

introducción

«*La codicia es buena*», fue la lapidaria sentencia de Gordon Gekko, tiburón de las finanzas y tótem de los *brokers* de Wall Street en los ochenta, que trascendió del celuloide a las oficinas de todos los centros de negocio financieros del mundo para arraigarse como una concepción, una religión a la hora de hacer negocios hasta la fecha actual —no hay indicios de que haya desaparecido, incluso se podría decir que se ha agudizado—. *Wall Street* (1987) de Oliver Stone supuso una mirada hacia cómo funcionaba el centro mundial de la economía y cómo la información era uno de los mayores poderes a la hora de hacer dinero, grandes cantidades de dinero. Mucho ha cambiado esa visión idealizada de los *brokers*. Admirados por los hombres y deseados por las mujeres, la grave crisis que se gestó en 2008 y que tuvo en Lehman Brothers la primera víctima de la codicia del mundo financiero se ha llevado por delante millones de empleos, bancarrotas e ilusiones. El cine no podía ignorar esta realidad y, desde 2009, ha empezado a retratar a verdugos y víctimas desde distintas ópticas y formatos. El cine de la crisis ha llegado y todo parece indicar que para quedarse mucho tiempo. Pero, ¿qué es el cine de la crisis? A primera vista, parece un poco osado insinuar que el cine de la crisis puede constituir ya un subgénero por sí solo, pero echando la vista atrás se vislumbran paralelismos entre esta crisis y la Gran Depresión de 1929 o la crisis de 1973, aparte de las locales que

han dejado a su paso grandes películas. Este cine es un retrato de las consecuencias sociales que afectan a una comunidad después de que se produzca un hundimiento generalizado y bastante global de la economía, aunque en cada época el medio lo aborde de una forma distinta.

Los años veinte, por ejemplo, dejaron en la pantalla realidades muy distintas: mientras al otro lado del Atlántico se consolidaba técnica y narrativamente un cine al amparo de la feliz coyuntura, a este lado la crisis alemana resultaba en el expresionismo, movimiento indisoluble de la realidad económica y social y quizá temprano alumbramiento de un género de terror que se consolidaría en los años treinta en Norteamérica. El Hollywood de la nueva década, sin embargo, iba a ir de la mano de la Gran Depresión. Años antes, en los últimos coletazos del mudo, King Vidor ya había hablado de capitalismo, estructuras masivas y la indefensión del individuo en *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928). Tras el Crack del 29 y el hundimiento de la economía mundial, fueron no pocos los directores y proyectos de estudio que abordaron el tema, en pro de una adaptación de la industria a los nuevos tiempos que también venían marcados por la instauración del código Hays¹ y, por tanto, de la adopción de un nuevo estatus moral de Hollywood. Nuevos tiempos, nuevas visiones, nuevas gramáticas para seguir contando historias. En ese contexto, el propio Vidor firmaba una suerte de secuela de su mencionada obra maestra con *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934), en la que los mismos personajes (el matrimonio Sims), interpretados por distintos actores —James Murray y Eleanor Boardman, en la primera, y Tom Keene y Karen Morley, en la segunda—, abandonaban la ciudad para fundar una sociedad cooperativa en el campo. Vidor apostaba por el triunfo del individuo, pero también por una colectividad alternativa, más esperanzada y —por qué no decirlo— más socialista. Huelga decir que otros realizadores secundaron ese optimismo, cuyo origen en cualquier caso cabría buscarlo en un sentido comunitario genuino del carácter norteamericano. Frank Capra, por ejemplo, abogaba por ese sentimiento comunitario para vencer a los males mayores, habitualmente identificados en agentes perniciosos del sistema —la clase política en *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), los banqueros en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946), los medios de comunicación en *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941)—. Preston Sturges, por su parte, apuntaba al escapismo, la risa como el antídoto para levantar el ánimo de una nación en *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941). Ambos directores representan dos actitudes predominantes de la industria frente a la recesión: la fe en el éxito del hombre frente a la adversidad, y la idea del cine como entretenimiento en el que el pueblo podía refugiarse de sus problemas. También florecerían títulos que no renunciaban a la crítica descarnada en medio del espectáculo y el entretenimien-



Debtocracy (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011)

to, caso de *Vampiresas de 1933* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933), suntuoso musical *pre-code* con el sello coreográfico de Busby Berkeley que exponía sin paliativos las catastróficas consecuencias de la crisis. Aunque quizá nadie retrató tan bien esas consecuencias a nivel social, familiar y personal como John Ford en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), basándose en la homónima novela de John Steinbeck y mostrando las devastadoras repercusiones de la pobreza que obligaban a una familia a emprender un viaje hacia la tierra prometida, donde fuese que esta estuviera.

No sería hasta 1973 que se produciría una crisis global, aunque con desiguales implicaciones tanto para Europa como para Estados Unidos. La crisis del petróleo, unida a la Guerra Fría y la paranoia nuclear alumbraron una serie de películas que preveían una catástrofe con el capitalismo salvaje como una de sus causas. *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1974), de Richard Fleischer, predecía las consecuencias de esa codicia alabada por Gordon Gekko hasta el punto de comercializar la carne humana. La minoría que regía esa distopía futurista dista bastante todavía de las grandes corporaciones del presente pero, hoy en día, ¿quién se atreve a predecir el fu-

turo? En mucho acertó el film de Fleischer. Poco después, el neoliberalismo tomaría las riendas de la economía con Ronald Reagan al frente. Un político que concluyó que la forma para acabar con la Guerra Fría era la economía, economía representada por hombres de negocios capaces de producir grandes beneficios en un libre mercado. *Wall Street* lo retrató tan fielmente que hoy en día sigue vigente la idiosincrasia de los hombres de los parques de todo el mundo. Esa mirada interna de las grandes avenidas de Nueva York, de despachos decorados con millonarias obras de arte, noches de sexo y drogas y duelos a golpe de teléfono y *stocks* era algo nuevo, el nacimiento del *cine económico* como tal. La economía ya no era la causa o la consecuencia, sino el *leitmotiv*, el retrato en sí mismo. Otros films recogieron el testigo y exploraron variantes como el feminismo en el mundo de las empresas y los negocios (*Armas de mujer* [Working girl, Mike Nichols, 1988]) o el poder de la información en los negocios (*El informador* [Boiler room, 2000]), tema que ya trataba la película de Stone.

Aunque directa o indirectamente, durante los noventa y principios de la década pasada el *cine económico* tuvo una presencia testimonial. Fue el derrumbe de la economía en septiembre de 2008 el que propició que las películas en torno a la debacle financiera penetraran tanto en el cine como en la televisión. Nada escapa a la crisis. Y al cine siempre le han gustado estas crisis —al menos desde el punto de vista creativo—. No obstante, a diferencia del de la crisis alemana de 1920, el Crack del 29, o la del petróleo en los años setenta, el cine de la nueva crisis nos ofrece una visión interna y externa, las causas y las consecuencias, el cómo y dónde, el quién y el por qué. Desde 2009 hasta la fecha, se pueden distinguir dos tipos: el cine de la crisis económica y el de la crisis social. El retrato interior y exterior, respectivamente. Como se ha apuntado anteriormente, dicho retrato no es patrimonio de la gran pantalla. La televisión está desempeñando un papel determinante, al igual que el formato documental. Títulos como *Wall Street: El dinero nunca duerme* (Wall Street: Money Never Sleeps, Oliver Stone, 2010) o *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011), *TV movies* como *Too Big to Fail* (Curtis Hanson, 2011) del canal HBO, documentales como *Capitalismo: Una historia de amor* (Capitalism: A Love Story, Michael Moore, 2009), *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010) o *The Flaw* (David Singleton, 2011) proponen un acercamiento al mundo de las finanzas en el preciso momento de su derrumbe, analizando las razones y quiénes fueron los culpables. Otros, como *La doctrina del shock* (The Shock Doctrine, Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009), se remontan al origen de las teorías de Milton Friedman que promovieron la implantación y expansión del capitalismo más salvaje a lo largo de las últimas décadas, mientras que casos como *Debtocracy* (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011), ponen la lupa sobre ejemplos concretos

—Grecia, Argentina y Ecuador, en el documental de Kitidi y Hatzistefanou—. El desarrollo de las nuevas tecnologías y el constante flujo de información en la red permiten al ciudadano, o espectador, el acceso rápido a una gran cantidad de información de la que antes no podía disponer. El *cine económico* es hijo de la globalización e Internet. El *boom* de las redes sociales ha acelerado todavía más el proceso, y ahora, cualquier persona puede ser una fuente de información interna. Si no fuera así no existiría, por ejemplo, *Margin Call*. El éxito de público y crítica, al menos de la mayoría de ellas, ha contribuido a que nuevas obras se hayan abierto paso como sucedió en las otras crisis del pasado siglo. Son las películas de la crisis social. Historias que retratan la vertiente personal o comunitaria y las consecuencias que la recesión les ha generado. Al igual que *Las uvas de la ira* hizo un despiadado análisis de la pobreza, ahora es el turno para que películas como *Up in the Air* (Jason Reitman, 2009), *The Company Men* (John Wells, 2010) y *5 metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) —ésta última, sobre la crisis inmobiliaria española y sus consecuencias directas sobre el individuo—, series de televisión como *2 Broke Girls* (Michael Patrick King y Whitney Cummings, CBS, 2011), *Hung* (Colette Burson y Dmitry Lipkin, HBO, 2009-) o *Crematorio* (Canal+ España, 2011) —de nuevo sobre el caso español—, e incluso documentales como *Sicko* (Michael Moore, 2007), pongan al día la manera en que está afectando la crisis a la propia sociedad.

«Alguien me recordó que la codicia es buena, ahora parece que también es legal». Palabra de Gordon Gekko en *Wall Street: El dinero nunca duerme*. Palabra del tótem de los causantes de la crisis, los hoy apuntados por películas que se construyen sobre los escombros de la realidad, con la voluntad de denunciar, resistir, apuntar culpables o eximir de responsabilidades concretas. Pero sobre todo, películas de un cine con la voluntad de constituirse como marco de exposición de los hechos o presentar las soluciones que permitan reescribir un futuro en el que la historia, íntimamente vinculada a la avaricia de quienes la protagonizan, no se repita una y otra vez como las mareas.

Notas

- 1 Código de censura instaurado en Hollywood a partir de 1934 y vigente hasta 1967, año en que fue sustituido por el sistema de Clasificación por edades de la MPPA (Motion Picture Association of America).

_discusión

1. En primer lugar, ¿se puede hablar del cine de la crisis como un género o tendencia consolidada? Si es así, ¿aparece este como reflejo y respuesta de determinados momentos socio-económicos, o su prevalencia va más allá de las etapas de crisis?

.....

Raúl de Arriba

Antes de hablar sobre el cine de la crisis, me gustaría detenerme a revisar qué entendemos por crisis (en Economía). La visión convencional nos dice que la economía está en crisis cuando no hay crecimiento de la producción o este es insignificante. Esto es lo que está ocurriendo ahora en la mayor parte de Europa. Por ello, de acuerdo con esta visión, en la actualidad atravesamos *una etapa de crisis*. Pero incluso en las fases de crecimiento se pueden manifestar problemas graves que indican que existe una crisis estructural en nuestras economías —paro, pobreza y exclusión social, contaminación, agotamiento de recursos, cambio climático, explotación laboral, etc.—, que no son capaces de funcionar adecuadamente. Recordemos que en la época dorada de la Gran Expansión anterior a la etapa actual había en España 1,8 millones de parados y la tasa de pobreza alcanzaba el 20% de la población. De acuerdo con esta segunda concepción, ahora atravesaríamos *una fase distinta de una crisis estructural* que se manifiesta de formas distintas a lo largo del tiempo. En este sentido, la crisis actual no sería un desgraciado accidente sino una consecuencia previsible del modelo económico vigente.

Volviendo a la pregunta, no estoy seguro acerca de la existencia de un género específico dedicado a la crisis actual. Supongo que ello dependerá de que se produzca un número suficiente de títulos con esa temática como para poder establecer esa categoría y no sé si esta condición se cumple. De todas formas, es indudable que últimamente el cine ha prestado atención a la crisis económica actual. Pero no solo el cine. Este interés creciente por las cuestiones económicas es generalizado en nuestra sociedad y está retroalimentado por las ofertas divulgadoras —y muchas veces deformadoras— de los medios de comunicación, que multiplican sus espacios de información, opinión y debate. En todo caso, si compartiéramos la noción de crisis estructural propuesta más arriba, es cierto que el cine cuenta con una tradición importante de películas que se han ocupado de la crisis en sus distintas manifestaciones.

Isadora Guardia

Yo no hablaría tanto de un género como más bien de temáticas que se afrontan según diferentes modos de producción. En todo caso distinguiría entre las historias construidas a través de la narrativa más ortodoxa o convencional y aquellas que se abordan en los márgenes. En definitiva, creo que existen dos maneras básicas de construir un cine sobre la crisis: el comercial y el no comercial. Normalmente en el segundo caso no solo se piensa en un cine sobre la crisis sino que también se realiza desde la crisis. Quizás en esta primera diferenciación también podemos encontrar respuesta a la segunda parte de la pregunta. Aquel cine que se produce por y en la industria tiende a aprovechar situaciones dadas —como si de una moda o tendencia se tratase— para construir historias, de manera que el cine de la crisis aparecería más como un hecho coyuntural y no como una corriente más o menos contestataria a determinadas políticas. En el segundo caso podríamos hablar de posturas y actitudes frente a la realidad que se sirven del cine para expresar dicha mirada y que son constantes en el tiempo. Jean-Louis Comolli (COMOLLI, 2007) habla de etapas de visibilidad e invisibilidad en un tipo de cine muy próximo al denominado tradicionalmente militante, se trata de espacios en el tiempo en los que aparentemente no salen a la luz proyectos que se están gestando, pero sobre los que se continúa trabajando.

José Antonio Hurtado

Aunque todo indica que el cine contemporáneo —desde el independiente y de autor a la industria *mainstream* hollywoodiense— no es indiferente ante la crisis, no creo que se pueda hablar de un género. Simplemente el cine —y en concreto, el de Hollywood— toma la crisis como referente para sus argumentos e historias, en tanto que es tema de actualidad y filón a explotar, al igual que sucede con la guerra de Irak o el terrorismo tras el 11-S —lo que no descarta que haya algún riguroso discurso consciente de ser registro del presente y memoria del pretérito—. Lo que existe es un incipiente corpus de títulos sobre la crisis —que aumentará y se consolidará mientras continúe— y,

quizá con el paso del tiempo, lo podamos leer como una tendencia, más o menos plural y heterogénea, que nos dé las claves de cómo el cine reflejó o respondió ante y desde la crisis. En ese momento podremos determinar qué adquiere la categoría de coyuntural y qué tiene derecho a perdurar y ser visible.

Otra cuestión es que en épocas de crisis, ya sea económica —La Gran Depresión— o ideológica y económica al mismo tiempo —los años sesenta y setenta, los de la modernidad cinematográfica y la contracultura, pero también los de la crisis del petróleo—, el cine, a través de sus ficciones, y en tanto genuina representación social, contribuya a formar, expresar y reflejar un imaginario colectivo que conecta con *el espíritu de los tiempos*. Y, en este sentido, por ejemplo, el cine de género, ya sea de terror, de ciencia ficción —sobre todo en su vertiente apocalíptica— o el de catástrofes, funciona —como es constatable en anteriores crisis— como síntoma y metáfora de un estado real de cosas y de un inconsciente colectivo presidido por el miedo y la incertidumbre. Por otra parte, a veces ese cine coetáneo de la crisis, que sirve para medir la temperatura de ese periodo concreto, es, con el paso del tiempo, sustituido por una ficción histórica, más o menos

retro, que toma como referente ese objeto ya perteneciente al pasado y que se remite a ese imaginario colectivo consolidado. Es el caso del Crack del 29 y la Gran Depresión, que se han convertido en temas recurrentes del cine norteamericano hasta hoy mismo. De todas maneras, más allá del modo en que se refleje la crisis en las imágenes de la producción actual, de la manera en que contribuyan a la creación de un imaginario colectivo de la misma y de cómo envejezcan, el cine actual se ve inmerso en su propia crisis —es zarandeado, como una industria más que es, por los torbellinos económicos y financieros del presente, y se enfrenta, al mismo tiempo, a la más veloz mutación tecnológica de toda su historia—.

Max Lemcke

No, en realidad para mí no es posible un género como tal. La crisis y sus consecuencias han tenido y pueden generar historias que nos sirvan para motivarnos como cineastas, para apropiarnos de ellas y contarlas en una película, pero de ahí a generar una especie de género creo que es exagerado. De hecho, en nuestro país, no hay más que un minúsculo número de películas que tratan o tienen el tema de la crisis de fondo.

2. ¿Qué diferencias fundamentales existen entre el actual cine de la crisis y el de la Gran Depresión o el de la crisis de los setenta? ¿Propone la aparición de nuevos formatos (televisión por cable, Internet) un corpus más extenso y accesible de obras, tanto de ficción como documentales, conjuntos más heterogéneos que los surgidos en anteriores crisis?

Raúl de Arriba

Respecto a la cuestión de los formatos, el fácil acceso por parte de la población a instrumentos de producción audiovisual y las posibilidades de difusión de las creaciones a través de la red han facilitado la proliferación de producciones independientes que añaden pluralidad a la oferta cinematográfica. Es indudable que estos nuevos formatos no solo facilitan la propagación de las creaciones procedentes del mundo del cine, sino que también constituyen una nueva forma de expresión y comunicación de individuos y colectivos sociales comprometidos con la realidad social —véase la página web de attac (<http://www.attac.es>)—.

En cuanto a los contenidos, las diferencias tienen que ver, sobre todo, con la naturaleza diferente de este momento. El cine actual pone más énfasis en cuestiones relacionadas con el mundo financiero y sus entrañas. Es lógico, pues el sistema financiero hoy tiene una importancia mucho mayor en nuestras economías que hace ochenta años. Aunque el cine de la Gran Depresión habla del crack bursátil del 29, las referencias se centran más en las consecuencias sobre el mundo real, sobre las personas. El cine de hoy se concentra, además, en comprender la

lógica interna del sistema financiero que ha protagonizado la crisis actual. En este esfuerzo, me llama la atención la predisposición de los dirigentes políticos y financieros a participar en relatos en los que ellos mismos salen mal parados —véase *Inside Job* (Charles Ferguson, 2009)—.

Isadora Guardia

Como he comentado en la respuesta anterior, yo haría una primera distinción entre un cine realizado desde la industria y otro producido desde los márgenes. También es necesario hablar de un cine de ficción y las propuestas documentales. Desde un punto de vista propiamente narrativo, los modos de representación quizá han devenido en propuestas más colectivas, de un daño repartido socialmente y no tanto en historias intimistas sobre la vida de un personaje. Como ejemplos paradójicos —por sus títulos en relación a los contenidos— encontramos *The Company Men* (John Wells, 2010), que mantiene una estructura convencional además de un discurso clásico en su resolución. La realidad descarnada de *Un hombre sin pasado* (Aki Kaurismäki, 2002) es, por contra, mucho más ética y con una demostración de amor inconmensurable

hacia el ser humano que se sirve de personajes concretos para hablar de lo colectivo. Por otra parte, si acudimos a un documentalista como John Grierson y su film *Drifters* (1929), podemos leer en la composición de sus planos conceptos como el de plusvalía, una propuesta de cine social con una crítica abierta a un modo de producción capitalista, aunque Paul Rotha le acusara de no definirse políticamente.

Si analizamos el cine producido en los setenta y ochenta encontramos desde el género fantástico —los niños de *Los Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985) inician su aventura para evitar un desahucio—, al de catástrofes —piénsese en *El coloso en llamas* (The Towering Inferno, John Guillermin e Irwin Allen, 1974) y la codicia de aquellos que por ganar más dinero provocan una tragedia— o por el contrario las propuestas marxistas del grupo Dziga Vertov con Godard a la cabeza, los colectivos de cine militante en España, como El Colectivo de Cine de Clase o el proveniente de Latinoamérica. En casi todas las épocas convergen diferentes propuestas que han existido desde los inicios del cine, aunque quizá la diferencia principal entre las tres grandes crisis —años treinta, años setenta y la actualidad— sería la posibilidad de acceder con más facilidad a los instrumentos necesarios para un cine reivindicativo. Y ahí entra en juego la aparición de nuevas tecnologías, soportes y maneras de distribución. Todo ello afecta principalmente al modo de producción documental que se ha visto beneficiado de una *democratización* de los dispositivos necesarios para ser producido.

José Antonio Hurtado

Es difícil a estas alturas hacer comparaciones —nos falta todavía una cierta perspectiva temporal—, pero se pueden detectar ciertas diferencias: un mayor papel del documental, y en general de ese vasto territorio de la no ficción —lo cual no quiere decir que la Gran Depresión no tuviera su reflejo documental, como así lo atestigua el do-

cumentalismo americano de carácter radical e izquierdista liderado por cineastas como Paul Strand o Jan Leyda—, vinculados y favorecidos por la proliferación de nuevos formatos, ventanas y pantallas en lo que se conoce como la nueva era digital, y que tiene como uno de sus efectos la llamada *democratización* de la imagen. Prueba de ello son las imágenes generadas a raíz de las revoluciones de la primavera árabe o del 15M, o fenómenos como *Debtocracy* (Aris Hatzistefanou y Katerina Kitidi, 2011), un documental griego que utiliza Internet para su difusión masiva, donde se puede ver y descargar gratuitamente en su página web (<http://www.debtocracy.gr/>). Esas nuevas realidades, contrapunto del convencional cine de ficción, coexisten con territorios muy fértiles, aparentemente muy alejados, como el de la televisión por cable, como lo demuestra el canal norteamericano HBO y sus series: *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), que según Carlos Reviriego (2001), mostró durante los años precedentes al estallido de la crisis una radiografía moral y política del fracaso del capitalismo americano, o *Deadwood* (David Milch, HBO: 2004-2006), un western que, indagando sobre sus raíces, se convierte en toda una metáfora de las más sórdidas cloacas de ese mismo capitalismo.

Max Lemcke

Las grandes diferencias podrían ser de tipo estético. Mientras en la Gran Depresión podría darse un estilo más documental, más neorrealista, esto no es posible hoy en día. El cine más actual que habla de estos problemas es un cine más cuidado a nivel visual. Las nuevas tecnologías y formatos hacen posible una gran difusión de pequeños trabajos independientes pero no de los trabajos que pertenecen a otro nivel de la industria. En realidad Internet tiene una doble cara. Permite la gran democratización y a la vez fomenta que otros trabajos no estén o no lleguen a encontrarse por problemas de derechos y luchas de intereses de la propia industria.

Debtocracy (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011)



3. ¿Hay una predominancia del documental para explicar las causas de la crisis y apuntar a sus culpables? ¿Se impone el relato general de los hechos (*Inside Job*, *Too Big to Fail*) al de las consecuencias particulares sobre el individuo (*The Company Men*, *Up in the Air*)?

Raúl de Arriba

Parece que el documental tiene un mayor potencial explicativo y en apariencia mayor credibilidad. Como ya he señalado en la pregunta anterior, este formato puede explotar el valor añadido de enfrentar a los dirigentes, a las élites económicas y políticas, con el espectador a través de las entrevistas. Esto es agradecido por el público y me consta que estos documentales se utilizan como recursos didácticos en algunas clases de economía en la universidad.

Por otra parte, tal como indico en la primera pregunta, existe un interés creciente por conocer el funcionamiento de la economía y por capturar una interpretación de los acontecimientos que encaje en nuestra visión del mundo. Por ello, el cine que relata los acontecimientos que configuran el orden económico vigente desde una perspectiva general puede tener buena aceptación. Pero no hay que descartar que, una vez superada esta etapa, el cine vuelva a centrarse en los desperfectos colaterales —paro, pobreza, daños medioambientales, etc.— y su impacto sobre el individuo de un sistema económico de nuevo en crecimiento.

Isadora Guardia

Sí y no. Es decir, como he apuntado anteriormente, el documental admite, por convención, y cada vez más, propuestas tipo *collage*. Algo que ya hacía en los años sesenta y setenta Emile de Antonio y que ha continuado Michael Moore es utilizar material encontrado, tal y como lo denomina Antonio Weinrichter (WEINRICHTER, 2009). Material de otros géneros, formatos, con el que componer una nueva imagen y lectura. Esto, como la posibilidad de salir a la calle con una cámara, permite al documental construir films sobre la crisis desde la crisis, es decir, con un presupuesto casi cero. Además, la vertiente periodística del documental, como herramienta de intervención capaz de indagar en la realidad y hacer visible aquello que se pretende ocultar es un espacio propio para explicar orígenes, causas y consecuencias de situaciones de conflicto. La esencia del cine más convencional y comercial es, probablemente, aquella que trata sobre el devenir del individuo, que cuenta historias con las que identificarse. Otra cuestión es si estas historias son valientes al plantear la realidad como es. Por ejemplo, en el film *The Company Men*, la vida representada es la de un alto ejecutivo, que como decía aquella telenovela, también llora. Pero nada se sabe de los tres mil trabajadores del astillero que se han ido a sus casas. Prefiero, y es lo que intento hacer con la humildad más absoluta, visibilizar a las personas que ni siquiera tienen capacidad de reacción, que son engullidas por un sistema que las desecha como a una bolsa de plástico.

José Antonio Hurtado

Existe una indiscutible presencia del discurso documental: ahí está un buen puñado de títulos para verificarlo. Lógicamente, sus propuestas son normalmente más abstractas, oscilando entre la denuncia y el discurso analítico-informativo, que las que ofrece el cine de ficción. Eso no es óbice para que, sobre todo desde la maquinaria hollywoodiense o el cine *indie*, surjan productos comerciales, como los que se citan, que toman al individuo, ya sea el hombre de la calle o el tiburón de Wall Street, como agente narrativo principal y nos cuentan, en tanto que víctimas o culpables, cómo viven —y padecen— las circunstancias y efectos de la crisis.

Max Lemcke

No lo sé. Yo solo he trabajado en la ficción y lo he hecho a través de una historia que le sucede a una pareja en un contexto de la crisis que se ha visto potenciada en nuestro país por la burbuja inmobiliaria. No creo que un formato sea mejor que el otro para contar lo que ha estado pasando. Creo que cada película tiene sus búsquedas y su forma de llegar al espectador.

Debtocracy (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011)



4. ¿Hay lugar para el activismo y la rebelión, más allá del caso de Michael Moore? ¿Ha tenido el cine de la crisis impacto o repercusión en la realidad a lo largo de su historia?

Raúl de Arriba

La crisis económica da razones suficientes para el activismo. Pero también la respuesta a la misma orquestada por los dirigentes genera descontento y motivos adicionales para la protesta. De hecho, movimientos como el 15M u Occupy Wall Street no han aparecido con el estallido de la crisis, sino al comprobar las respuestas que los dirigentes ofrecen como solución.

Otra cuestión es determinar la capacidad transformadora del cine. Eso es difícil. Habría que imaginarse cómo sería el mundo si no hubiera existido el cine de denuncia. En todo caso, por intentar responder a la pregunta, parece que el potencial transformador hasta la fecha es nulo. Las deficiencias del sistema que generaron la crisis han sido denunciadas en el cine y también las personas culpables han sido señaladas. Pero las reformas emprendidas son desalentadoras. Tras el espejismo representado por la cumbre del G20 de Londres en 2009 —donde se propuso el fin del secreto bancario y de los paraísos fiscales, el reconocimiento del fracaso de la regulación financiera, el tránsito hacia una economía verde, la consideración de la dimensión humana de la crisis, la apuesta por los estímulos públicos, etc.—, la salida de la crisis en España se está confiando al relanzamiento del crédito privado —o sea, más endeudamiento—, a las fusiones de entidades financieras —es decir, más poderosas—, a inyectar más dinero a la banca —por tanto, premiando conductas irresponsables—, a reducir derechos sociales —en consecuencia, empeorando las condiciones de vida—, o lo último de lo último, a las desgravaciones fiscales a la compra de vivienda —es decir, para relanzar de nuevo el sector inmobiliario—.

Isadora Guardia

Sin duda. Michael Moore es, posiblemente, la cabeza más visible de un cine de denuncia *intoxicado* de espectacularidad. Las propuestas del cineasta forman parte de un sistema que reclama audiencia a golpe de efecto, pero, por otra parte, ha conseguido que una parte del público atienda y descubra realidades en una pantalla grande incluso comiendo palomitas. Es una manera de hacer y no hay que restarle mérito. Ahora bien, al margen de Moore existe toda una producción de cine de base, llevado a cabo por cineastas desconocidos, colectivos e, incluso obreros-cineastas, es decir, personas no profesionales pero que entienden la necesidad de filmar y registrar lo que les sucede. Es posible encontrar de una manera más frecuente de lo que uno pueda imaginar situaciones de conflicto en las que los protagonistas se filman a ellos mismos. Sin ir más lejos, en España se han producido quizá los casos más relevantes por su repercusión: el caso de Sintel y el de Duro Felguera. En ambos

conflictos, enquistados durante décadas, los trabajadores han grabado situaciones que después se han incorporado a los documentales producidos sobre su lucha. ¿Dónde está la repercusión sobre la historia? Pues en sus propias experiencias y en las de otros. El impacto no es mediático, se produce en las conciencias y existe y es por ello que estos documentales, por ejemplo, no dejan de solicitarse desde diferentes lugares del mundo. Una vez proyectados se producen intensos debates que llevan incluso al desencuentro, pero que gracias a ello calan en los espectadores y en los propios protagonistas.

José Antonio Hurtado

Desde luego existe un espacio cinematográfico para el activismo izquierdista y la denuncia radical del sistema que no pasa por el exhibicionismo narcisista y demagógico de Moore. La historia del cine así lo demuestra: el cine militante o el ensayo político están presentes a lo largo del tiempo, aunque hay que reconocer que como una realidad periférica, las más de las veces marginal o residual dentro de la producción cinematográfica. Si hablamos de cine social en un sentido más general —o político al modo de Costa-Gavras—, el territorio cinematográfico se amplía y se hace más visible, sobre todo desde los parámetros de cierto cine de autor europeo —casos de Guédiguian o Ken Loach—. Pero parte de ese cine, al igual que el liberal-crítico hollywoodiense, está domesticado e incluso amortizado por el sistema.

La cuestión es saber si además de ciertos francotiradores como los Dardenne o Aki Kaurismäki —que fusionan el retrato social sobre los desheredados con una particular poética fílmica, lo que hace, en términos ideológicos, muy productivo su discurso—, los nuevos medios de producción y difusión —más baratos en términos de coste de producción— posibilitarán la existencia y, sobre todo, la visibilidad de ciertas propuestas de carácter político y social que atenten, desde una posición combativa, contra las líneas de flotación del discurso dominante en defensa del sistema económico imperante. Un sistema, el capitalista, que fue objeto de reflexión y denuncia por otro francotirador modélico: el recientemente fallecido Angelopoulos, que desde un discurso marxista, siempre atento a la dialéctica historia-presente, fue coherente hasta su muerte, acaecida mientras rodaba *El otro mar* (L'altro mare, 2012), su testamento inacabado sobre la crisis y el estrepitoso fracaso de nuestra sociedad. Y siempre nos quedará Godard —cuya máxima de que no hay que hacer films políticos, sino cine políticamente, sigue vigente— y su *Film Socialisme* (2010). Un melancólico haz de luz en estos tiempos de penumbra.

Respecto a la segunda pregunta, no creo, en general, en el impacto directo del cine como arma transformadora en la rea-

lidad inmediata —remitiéndonos al concepto de Marc Ferro, los filmes como agentes de la Historia, es decir con capacidad para influir o cambiar ciertas situaciones, son más bien escasos a lo largo de la historia—. Otra cosa es que a largo plazo el cine pueda o no moldear mentalidades y crear, en tanto que medio de comunicación de masas, opinión pública, aunque no considero que el cine militante y de denuncia tenga mucho radio de acción, al menos si pretende ser visible a través de los tradicionales canales de difusión.

Max Lemcke

Por supuesto. Aunque admire sus trabajos también Moore es un exhibicionista. Creo que como cineastas tampoco debemos llegar a tanto. También podemos rebelarnos como ciudadanos. No creo que el cine cambie el mundo ni lo haya cambiado, pero ayuda a remover conciencias. Y su poder es tal que puede generar cambios en la opinión pública como pretendía Malraux con su *L'Espoir* (*Sierra de Teruel*) (1939), pero a veces tampoco sirve de nada.

5. El éxito de estas propuestas, empero, ha sido por lo general discreto o incluso escaso por lo que respecta al público. ¿Existe un compromiso social del lado de este cine no del todo correspondido por los espectadores? ¿Sigue vigente esa inclinación de la audiencia a identificar cine con espectáculo y entretenimiento, y no con denuncia y actuación?

.....

Raúl de Arriba

No creo que el grado de compromiso social se calibre en función del número de espectadores —o descargas—, eso más bien tiene que ver con la participación de los individuos en la acción colectiva. En todo caso, puede ser que el público identifique el cine con entretenimiento, al final es difícil despojar al cine de esa dimensión. Pero tampoco creo que el cine en general tenga un compromiso social mucho mayor. Por un lado, las películas de denuncia sobre la crisis son una parte reducida de la producción. Por otro, la crisis es un tema de gran popularidad en la actualidad y no sé hasta qué punto algunas producciones se centran en ella por intereses comerciales, más que por vocación de transformación social.

En cualquier caso, me gustaría resaltar que el cine de denuncia hace su papel, informa y estimula. Por su parte, los ciudadanos tienen que enfrentarse a la realidad de qué hacer y cómo para cambiar un mundo que cada vez se deja menos. En realidad, la confianza en las posibilidades de transformar la economía está muy debilitada. El poder y el sistema aparecen como monolitos inquebrantables. Resulta difícil enfrentarse a un ente tan potente. Más fácil resulta a algunos confrontarse con el igual, o con el débil, identificado como la competencia por los cada vez más escasos empleos, prestaciones, atención sanitaria o plazas escolares.

Isadora Guardia

Es verdad que el éxito es discreto, pero cuando se mide desde parámetros equivocados. El cine militante, tradicionalmente hablando, el cine de denuncia, agitador, de intervención, crítico, cualquiera de los términos nos sirve, no es un cine que llega a las grandes pantallas. Pero es que no está hecho para acabar en una gran sala con cientos de espectadores consumiéndolo y abandonando el espacio poco a poco en una fila de cuerpos anónima. El cine que se produce con la intención de denunciar y activar prácticas de resistencia tiene un audiencia activa

que reclama la discusión a partir del film. No se puede entender un documental de intervención sin un debate posterior en el que se encuentren los protagonistas, parte del equipo técnico y un público que cuestionen lo visto e intenten proponer nuevos y diferentes puntos de vista, etc. ¿Es esta la audiencia convencional? No, pero existe y es la única con posibilidades de promover un cambio.

José Antonio Hurtado

No tengo datos estadísticos. La receptibilidad dependerá en principio de la naturaleza del producto. Es cierto que las propuestas más periféricas, sobre todo en el campo del documental o del cine radical de denuncia social, son normalmente minoritarias, tienen un pequeño público cautivo ya concienciado y comprometido. Pero tenemos alguna excepción como el inesperado éxito de *Inside Job* —cuya distribuidora multinacional, la Columbia, que no confiaba en el producto, se vio sobrepasada, al menos en España, en sus expectativas—. También hay que alegrarse, pese a lo limitado de su discurso, de que títulos como *The Company Men* o *Margin Call*, más pertenecientes al cine espectáculo y de entretenimiento que domina el mercado —en auge en épocas de crisis, en tanto que sirve de evasión de la realidad—, tengan buena aceptación por parte del público, ya que se integran en una cierta tradición del cine americano que es crítica, aunque tímidamente, con el estado de cosas que nos ofrece la realidad. Yo no sería pesimista: algunos de esos títulos, incluidos los documentales, son de los que, como el corredor de fondo, les queda un largo camino que andar para encontrar al fin su público.

Max Lemcke

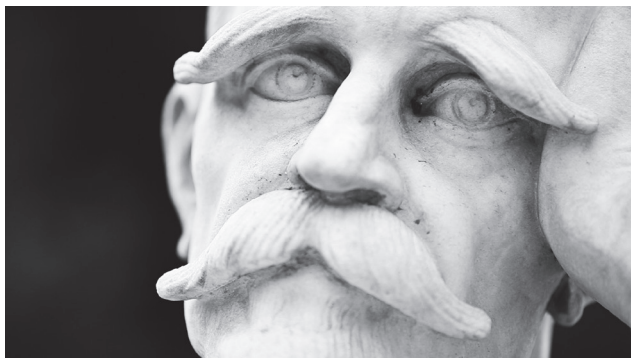
Puede que en el fondo el espectador de países como el nuestro tenga una actitud algo tibia ante los efectos de la crisis y los futuros recortes que le afectarán y, de momento, prefiere evadirse en las salas de 3D.

_conclusión

Los motores de la realidad

Jordi Revert

«Existen ciertas teorías que afirman que la historia del cine ha tenido como motor la crisis.» La frase pertenece a Ángel Quintana, quien en su crítica de *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) para la revista *Cahiers du Cinéma España* (QUINTANA, 2011: 33) sugería la extraña vigencia, en la actual situación de crisis, de la fábula sobre el actor de cine mudo y su caída en el olvido con la llegada del sonoro. Podríamos pensar, en efecto, que es la de Hazanavicius una historia que dibuja el fin de una era de abundancia y excesos que bien puede equipararse a la del mundo que conocíamos antes del 15 de septiembre de 2008 —puestos a acordar fechas oficiales que obvian un análisis estructural más profundo de la economía y refuerzan la percepción de aparatoso accidente financiero—. También podríamos preguntarnos si Billy Wilder no había retratado ya ese mundo silenciado con el sonido y en honda decadencia en *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), y si paradójicamente el discurso de *The Artist* no encuentra, en su propio engranaje, un peligroso trampolín a la nostalgia como único —y celebrado— sentimiento al que aferrarse en tiempos de vacas flacas. Quizá sea el momento de dejar de ver las crisis económicas como tema preferido por el cine y al cine como un medio oportunista que saca partido de las



Debtocracy (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011)

etapas de depresión. El cine de la crisis siempre ha existido, pero no como un género definido que tiene sus propias reglas, sino como tema de indudable interés que ha sido afrontado desde múltiples puntos de vista y tratado con intenciones muy distintas. La proliferación de ficciones y documentales que han abordado la actual recesión económica tanto en televisión como en la gran pantalla puede poner el acento en una cierta tendencia, tal vez. Pero si buscamos miradas anteriores al aciago referente de 2008, encontraremos voces que vaticinaban el colapso capitalista antes de que este se produjera, cineastas que habían dialogado con la historia para a menudo confirmar el fracaso del presente —el mencionado Theo Angelopoulos—, o el cine activista que quizá no goce de la oportunidad del momento o la pirotecnia de un Michael Moore, pero que acepta los planteamientos más insospechados y menos ortodoxos —por ejemplo, el anarco-sindicalismo en clave de comedia absurda que cultiva el tándem Benoît Delépine y Gustave Kervern en su *Louise-Michel* (2008)— para acercarse a un público más o menos comprometido con la realidad a la que apela. Incluso, podríamos reconocer antes los signos de la crisis en el citado género de catástrofes, en el que películas como *2012* (Roland Emmerich, 2009) recurren a los desequilibrios sociales para hablar de nuestro fracaso como sociedad. En definitiva, el cine es una caja de resonancia en el que la crisis de la realidad encuentra un amplísimo espectro de relecturas, desde las complacientes y justificantes de cada debacle evitable a las incendiarias con mayor o menor dosis de demagogia, desde las vocacionalmente instructivas y documentales a las humanistas y amables, pasando por aquellas que han mitificado, con cierta complicidad de nuestra parte, episodios similares de la historia —la Gran Depresión—. Asistir a esa suerte de reporte de la actualidad, a cada versión de los hechos es un proceso que mucho tiene de observación sobre ese mundo que hemos visto caer —otra vez— sin poder haberlo evitado —una vez más—, un acto que encuentra muestras más explícitas en las que apoyarse cuando más se intensifican las crisis y asistimos a un hundimiento que queremos creer sin precedentes. Pero lo cierto es que esos precedentes existen, y que nuestro mundo se ha

construido a golpe de crisis que han sido objeto de una ininterrumpida reinterpretación en la pantalla. En una de las escenas finales de *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011), John Tuld (Jeremy Irons) se despoja de toda vinculación moral con el mundo y traiciona al espíritu de la cinta al recordarle a un ingenuo Peter Sullivan (Zachary Quinto) que cualquier intento de espectacularización de este momento histórico es en vano, que la historia del capitalismo se ha escrito sobre un derrumbamiento tras otro en el que los perjudicados y los beneficiados siempre fueron y siempre serán los mismos. Es decir, que el mundo, al igual que el cine, también tiene en las crisis un fatídico motor de su realidad.

Notas

* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Debtocracy* (Katerina Kitidi y Aris Hatzistefanou, 2011), documental sobre la crisis griega distribuido *online* bajo la licencia Creative Commons.

Bibliografía

- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- QUINTANA, Ángel (2011). El cine mudo y la crisis de hoy. *Cahiers du Cinéma España*, 51, 33.
- REVIRIEGO, Carlos (2011, 25 de marzo): Imágenes del descalabro. Cómo el cine mundial ha reflejado la crisis. *El cultural*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/28904/Imagenes_del_descalabro
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València (UV). Durante sus estudios, cursó un año en la Faculty of Media, Arts and Society de la Southampton Solent University (Southampton, Reino Unido). Desde 2005, ha venido ejerciendo la crítica y escritura cinematográfica y, desde 2008, ha desempeñado este ejercicio como actividad profesional. Ha colaborado en diversos medios en papel y *online* (*Détour*, *Séptimo Vicio*, *We Love Cinema*), y en la actualidad es crítico y editor en la revista de cine *LaButaca.net*. Miembro de la Asociación Cinefórum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV, desde 2010 ejerce como vicepresidente, en el marco de la cual ha participado como coordinador y presentador en diversos ciclos de cine. Asimismo, ha publicado varios ensayos y textos en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y coordinado el número 12 de la publicación. Ha sido miembro del jurado del I Concurso de Cortometrajes y Guiones de la Valencian International University (VIU), y de la IV edición de La Cabina, Festival Internacional de Mediometrages de Valencia.

Marc Agües (Sagunt, 1983) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castelló. Durante seis años fue miembro de Amics del Cinema, asociación encargada de organizar la Mostra de Curtmetratges de Sagunt. Empezó su carrera profesional como redactor publicitario en Engloba Grupo de Comunicación a la par que fue colaborador de la web de ocio *Salir.com* como crítico de cine. Posteriormente cursó en la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) el Postgrado de largometraje de ficción. Desde entonces ha escrito dos largometrajes (*The Haitian Road* y *Rebeca and Roger's Reunion*) y actualmente coescribe su primer filme por encargo, *Extreme Point*.

Raúl de Arriba Bueno (Madrid, 1969) es doctor en Economía y profesor del departamento de Economía Aplicada de la Universitat de València (UV), donde imparte clases de Sistema Económico Mundial y Español y de Análisis de la Política Económica de España. Ha publicado numerosos trabajos sobre la dinámica de transformación de los sistemas económicos. Su interés por el mundo audiovisual se ha concretado en la realización del documental *Brass Sounds* (2003), financiado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Isadora Guardia (Valencia, 1974) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (UV), profesora asociada en el grado de Comunicación Audiovisual en la misma universidad desde 2002 y guionista y realizadora de documentales. Entre su filmografía destacan sus trabajos *El cielo que perdimos* (2002), *Así en la tierra como en el cielo* (2002), *La Mano Invisible* (2003), *Ispiluan* (2004), *La ciudad de los muertos* (2007-2008), e *Y así es...* (2008). Su último trabajo, *Helena, la dignidad primero*, se halla en proceso de producción. Su trayectoria investigadora se inicia en 2002 con la realización de documentales sobre la recuperación de la Memoria Histórica en España y sobre conflictos laborales. Su tesis doctoral investiga la relación estética e histórica entre el documental militante de los años sesenta y el tiempo presente. Ha publicado numerosos artículos y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales.

José Antonio Hurtado (Sidi Ifni, 1961) es licenciado en Geografía e Historia por la Universitat de València (UV) y diplomado en Historia y Estética del Cine por la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Fue responsable del Aula de Cine de la UV entre 1985 y 1989. Desde 1985 trabaja como Jefe de Programación del IVAC-La Filmoteca. Es miembro del Consejo de Redacción de *Caimán Cuadernos de Cine* y miembro del Consejo Asesor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ejerce como profesor de Géneros Cinematográficos en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Ha colaborado en diversas revistas de cine, como *Nosferatu*, o *Archivos de la Filmoteca*, y coordinado las siguientes monografías colectivas: *Paul Schrader, el tormento y el éxtasis* (1995), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (1997) y *Robert Rossen: su obra y su tiempo* (2009). Es autor de los libros *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra* (Nau Llibres, 1986) y *París, Texas* (Octaedro, 2010), este último coescrito con Antonio Santamarina.

Max Lemcke (Madrid, 1967) es director de cine. En su filmografía destacan los largometrajes *Casual day* (2007) y *5 metros cuadrados* (2011). Este último, ganador de la Biznaga de Oro a la Mejor Película en el Festival de Málaga de 2011, aborda el tema de la crisis inmobiliaria en España, desde el punto de vista de una pareja que decide comprar un piso en construcción para luego descubrirse objeto de una estafa a manos de la empresa constructora.