

AUTOR / AUTHOR

Miquel Àngel Poveda Criado

m.poveda.prof@ufv.es

Carmen Thous Tuset

c.thous.prof@ufv.es

Pedro Javier Gómez Martínez

p.gomez.prof@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
Madrid (España)

ESTUDIO / STUDY

RECIBIDO / RECEIVED

6 de febrero de 2012

ACEPTADO / ACCEPTED

5 de mayo de 2012

PÁGINAS / PAGES

De la 25 a la 38

ISSN: 1885-365X

El tratamiento de la crisis económica y financiera en el cine de Hollywood

The treatment of economic and financial crisis in Hollywood cinema

El cine, en tanto que medio de comunicación de masas y a la vez forma de expresión artística, constituye un reflejo de la realidad de cada momento histórico. En el presente trabajo realizamos un recorrido por tres crisis económicas cuya huella quedó registrada en el celuloide, de muy diferentes maneras, unas veces mediante la alusión directa, otras a través de la metáfora. En estas películas analizamos el contenido y el discurso y observamos su evolución.

PALABRAS CLAVE: Cine, Crisis, comunicación de crisis, sociedad

Cinema, as mass-media and -at the same time-, artistic expression, is a mirror of the reality of each historical scenery. In the present work we carry out a tour of three economic crisis whose footprint was recorded on celluloid, in very different ways, sometimes through direct reference, others through metaphor. In these films we analyze the content and discourse and note its evolution.

KEY WORDS: Cinema, Crisis, crisis communication, Society.

1. Introducción

El cine, producto escénico de la era industrial por excelencia, nos muestra desde sus orígenes el contexto económico que lo alumbró. Películas pioneras como *La sortie des usines* (La salida de la fábrica; Lumière, 1895) o la española *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial* (Fructuoso Gelabert, 1897), constituyen, entre otros muchos, valiosos retablos de la vida cotidiana urbana en los albores del siglo XX. Pero a su vez, el cine ha sido y es también una socorrida ventana abierta a los sueños, cuando el azote de las guerras o de las diferentes crisis económicas amenazan con llevarse por delante las comodidades y los logros conseguidos en las épocas de mayor prosperidad.

Hablar de cine y crisis es pues tema muy amplio, que obliga como poco a una acotación espacio temporal que permita encontrar similitudes, diferencias y, en su caso, evoluciones, respecto al tratamiento que en cada caso las películas hicieron de nuestro objeto, la crisis económica. También respecto a cómo, sin ser mencionada explícitamente, el cine ha conjurado las situaciones de pánico o inquietud colectiva a través de ficciones en las que resultaba posible ver de una manera clara, la sombra de los verdaderos problemas.

Para Piñuel:

“«Crisis» significa un cambio repentino entre dos situaciones, cambio que amenaza la imagen y el equilibrio natural [...] porque entre las dos situaciones (la situación anterior y la situación posterior a la crisis) se produce un acontecimiento súbito (inesperado o extraordinario) frente al cual se tiene que reaccionar” (Piñuel, 2010:5).

No puede decirse que durante los años treinta, el cine de Hollywood contribuyera mucho a fomentar reacción alguna. En cambio, ejemplos mucho más recientes, revelan una reflexión que pone en entredicho las bases del sistema.

1.1. Objetivos

Nuestro principal objetivo consiste en detectar cambios de visión relevantes en el discurso de las películas analizadas, a través de los comportamientos mostrados por los personajes, el enfoque ético subyacente en los temas, el género y su relación con el tema, etc...

Este estudio se centra en el cine de Hollywood, que no representa la totalidad del cine estadounidense, sino el de la gran industria, a la sazón, el de mayor alcance en los mercados internacionales.

1.2. Metodología

Entre las estrictamente económicas, si es que alguna crisis puede serlo sólo en un aspecto, elegimos tres periodos de crisis con especial incidencia en el cine de Hollywood:

- La crisis de 1929
- La crisis del petróleo de 1973
- La crisis de la burbuja inmobiliaria de 2008

¿Y por qué estas tres? La primera, vino a coincidir con la aparición del cine sonoro y la última, elegida por su contemporaneidad, nos muestra aún efectos muy visibles durante la elaboración de este artículo. En cuanto a la crisis del 73 nos parecía, como veremos, que aportaba un interesante punto de inflexión, a la vez que un puente, en el tono del discurso y en la elección de los contenidos.

Hemos delimitado un corpus a conveniencia de películas, según criterios de **impacto** (películas de amplia difusión en su época y épocas posteriores) y **relevancia** (palmarés, crítica y presencia en listas historiográficas, en el caso de las dos primeras épocas), cuyos estrenos tuvieron lugar dentro del quinquenio en el que cada crisis se produjo, mas un lapso cautelar de +/- dos años al objeto de cubrir los periodos de planificación y de latencia.

Por **periodo de planificación** entendemos aquel que abarca desde la aceptación de

la idea hasta el estreno de la película. Una película puede gestarse en un periodo aproximado de tiempo que oscila entre uno y tres años (por lo general, aunque estos plazos pueden dilatarse aún mucho más). Por **periodo de latencia**, entendemos el que precede a una crisis y que en ocasiones puede ser el marco en el que florecen obras que expresen inquietudes o preocupaciones larvadas en los momentos de relativa calma anteriores a dichas crisis, aquello a lo que se refería Kracauer al comparar los monstruos del expresionismo alemán con las aberrantes deformaciones trágicas que, años más tarde, el nazismo se encargaría de convertir en realidad (Kracauer, 1985: 9).

* TABLA I

Crisis de 1929 (1930-1936)	Crisis de 1973 (1973-1978)	Crisis de 2008 (2008-2012)
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Little Caesar</i> (Hampa dorada; Mervyn LeRoy, 1931). - <i>The Public Enemy</i> (El enemigo público; William A. Wellman, 1931). - <i>City Lights</i> (Luces de la ciudad; Charles Chaplin, 1931). - <i>Frankenstein</i> (El doctor Frankenstein; James Whale, 1931). - <i>Drácula</i> (Tod Browning, 1931). - <i>Dr. Jeckyll and Mr. Hyde</i> (El extraño caso del doctor Jeckyll y Mr. Hyde; Rouben Mamoulian, 1931). - <i>Scarface</i> (Scarface, el terror del hampa; Howard Hawks, 1932). - <i>King-Kong</i> (Ernest Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933). - <i>It happened one Night</i> (Sucedió una noche; Frank Capra, 1934). - <i>A night at the opera</i> (Una noche en la ópera; Sam Wood, 1935). - <i>Modern Times</i> (Tiempos modernos; Charles Chaplin, 1936). 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>The sting</i> (El golpe; George Toy Hill, 1973). - <i>Chinatown</i> (Roman Polanski, 1974). - <i>One flew over the Cuckoo's Nest</i> (Alguien voló sobre el nido del Cuco; Milos Forman, 1975). - <i>Jaws</i> (Tiburón, Steven Spielberg, 1975). - <i>Rocky</i> (John G. Avildsen, 1976). - <i>King-Kong</i> (John Guillermin, 1976). - <i>Taxi driver</i> (Martin Scorsese, 1976). - <i>The omen</i> (La profecía; Richard Donner, 1976). - <i>The deer hunter</i> (El cazador; Michael Cimino, 1978). - <i>Midnight Express</i> (El expreso de medianoche; Alan Parker, 1978). <p><u>Precedentes:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>The Godfather</i> (El padrino; Francis F. Coppola, 1972). - <i>The Poseidón Adventure</i> (La aventura del Poseidón; Ronald Neame, 1972). 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Up in the air</i> (Jason Reitman, 2009). - <i>Capitalism, A Love Story</i> (Michael Moore, 2009). - <i>The company men</i> (John Wells, 2010). - <i>Inside Job</i> (Charles Ferguson, 2010). - <i>Margin call</i> (J.C. Chandor, 2011).

Fuente: Elaboración propia

La dimensión pública y mediática que genera una crisis obliga a gobiernos, empresas e instituciones a realizar un gran esfuerzo comunicativo para salvaguardar la reputación y la supervivencia de la sociedad y del estado. El cine refleja el mundo que vive la crisis y además se revela como una herramienta clave para entenderla y superarla.

Cada crisis es diferente, aunque se repita el mismo fenómeno o circunstancia. Incluso crisis originadas por una misma causa no tienen por qué producir efectos similares, ni evolucionar de manera parecida. Por otro lado, las crisis son siempre complejas desde el momento que implican cuestiones emocionales y no sólo racionales. La sociedad muestra una evidente hipersensibilidad a los escándalos y tragedias. Cualquier contingencia puede ser un gran tema para todos los medios de comunicación, pero mientras que la inmediatez de ciertos medios juega en contra de su capacidad de análisis, la mediatez de otros como el cine, anima a la reflexión.

Ser capaces de convertir una situación de crisis en una gran oportunidad es el sueño que muy pocas veces se logra. El cine, en tanto que consumo de ocio relativamente asequible, ha aprovechado tradicionalmente (así ocurrió en la de 1929) para resurgir y fortalecerse en algunas de las más importantes crisis. Es parte de su magia y también de su historia y evolución. Hoy vivimos una crisis que muchos han calificado como más profunda que la de 1929, cien veces mayor que la del petróleo y tan devastadora como las dos guerras mundiales del siglo XX. El cine ya habla de ella.

2. La crisis de 1929, entre gangsters y otros monstruos.

En el periodismo (no sólo prensa, especialmente radio, tv...), el mensaje es inmediato. En el cine, como decíamos, los plazos fácilmente abarcan ciclos de tres años hasta que la película llega al público. El cine, arte y entretenimiento, reflejo y representación, puede sumergirnos en mundos imaginarios, pero también suele ser espejo en donde vemos cómo somos y en qué nos estamos convirtiendo. Así lo explican Allen y Gomery:

“La inmensa popularidad del cine [...] ha extendido entre muchos sociólogos e historiadores la opinión de que el cine de algún modo refleja los deseos, las necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado.” (Allen y Gomery, 1995: 200)

En cierto modo, al cine no se acude a obtener información que equilibre nuestro estado de incertidumbre sobre la realidad que nos preocupa, sino a contrastar una cierta visión del mundo, a buscar modelos de interpretación que establezcan el que se forma en nosotros mismos respecto al mundo conocido. Así, no es de extrañar que no sólo las circunstancias económicas, sino también la mentalidad de cada época se vea representada en la gran pantalla con peculiaridades que no sólo arrojan luz sobre las estrategias del discurso sino también, sobre cómo podemos mirar el pasado con los ojos de ese mismo pasado, en lugar de interpretar la realidad sólo con los ojos de hoy, como tan frecuentemente hacemos.

2.1. Del realismo serio a la caricatura realista

Durante la década de 1930, Estados Unidos vivió una crisis económica tras el colapso del

29 que sumió a una gran parte de la sociedad americana en el desempleo y la pobreza. El país experimentó un fenómeno sorprendente y paradójico: un crecimiento inédito de Hollywood y un aumento espectacular de la concurrencia a las salas (Ramonet, 2000: 42). Bien es verdad, que coincidió con el auge del cine sonoro, pero la razón más profunda fue que el cine permitió a los espectadores realizar una catarsis, un exorcismo de sus inquietudes internas que hicieran la crisis más tolerable.

Incluso puede decirse que la llegada del sonoro resultó inoportuna al imponer inversiones en equipos en momentos económicamente adversos. Algunos autores consideran que, en Europa, la rápida sonorización de los circuitos de salas fue el resultado de la presión de la industria de Hollywood, que debía encontrar salida para su novedoso producto:

“[...] la llegada del sonoro fue, desde la perspectiva europea, una imposición de la industria norteamericana. Una imposición, además, absolutamente inoportuna” (Minguet, J.M.; 1995: 161).

Sea como fuera, lo cierto es que las salas de cine, un ocio barato muy adecuado para los periodos de crisis, se llenaron. En un principio adquirieron popularidad las películas de “gángsters” que mostraron el lado más sórdido de la crisis, y no pueden evitar el mensaje moralizante de la época que presentaba al delincuente, sin mayor análisis de causas o de efectos, como un mal social que debía ser erradicado¹.

Considerado antecedente del cine negro, el cine estadounidense de gangsters de los años 30 no llega a mostrar de un modo claro, tal vez por excesivas servidumbres al código de la época, el punto de vista del delincuente como lo hará más tarde, el llamado cine negro, muy prolífico en la forja de antihéroes con cláusulas morales algo más laxas y dudosas, pero cuya cédula de identidad, la de este género o escuela, no se expedirá hasta 1941, con la conocida obra de Huston *El halcón maltés* (Rubin, 2000:119).

El cine de gangsters parece haber encontrado su lugar en la historia como uno de los muy escasos reductos de cine realista de aquellos años, unos años en los que el grueso de la producción se dirige más hacia la comedia sofisticada y el western. Y sin embargo comedias de gran impacto, como las últimas películas de Chaplin o las de los hermanos Marx recalcan el contexto social y las dificultades para la supervivencia en el entorno urbano, sin apenas muestras de violencia explícita.

El personaje de Chaplin en *Lucas de la ciudad* es un hombre sin la menor fortuna que se enamora de una invidente, quien debido a un malentendido, le confunde con un excéntrico millonario. Excelente oportunidad para mostrar los desequilibrios sociales de un sistema económico ya de por sí, bastante desequilibrado. De otra parte, su papel en *Tiempos modernos*, nada tiene que ver. Constituye el epítome de un proletariado sin ideas (recuérdese la escena en la que Chaplin enarbola un banderín que cae accidentalmente de un camión en marcha, para decirle al conductor que se detenga, y cómo la policía, al ver a cientos de manifestantes detrás suyo, le toma por el líder obrero y lo detiene), con una visión bucólica de la vida (recuérdese la escena en la que sueña con poseer un pequeño rancho, la vaca que le proporciona el desayuno, etc...) y sumido en el desamparo de una sociedad injusta y excesivamente deshumanizada e industrializada (recuérdense las escenas de la fábrica y en concreto, aquella en la que el pequeño cuerpo de Chaplin se desliza entre las ruedas dentadas de un extraño mecanismo, como si formara parte de él a la vez que lo engullera). En línea con su obra acumulada: su personaje de siempre fue un vagabundo con trazas de burgués venido a menos, en constantemente enfrentamiento con la policía y las clases altas, mostrando así las desigualdades sociales en el contexto del desarrollo de Estados Unidos a principios del siglo XX, es decir, llamando la atención

sobre las falsedades que, a su juicio, se esconden en esa sociedad capitalista del sueño americano, algo en lo que coincidía con su mentor Mack Sennett (Gubern, 1998: 121).

Una noche en la ópera, por su parte, narra las vicisitudes de una compañía de cómicos y sus dificultades para financiar un montaje de ópera. De nuevo estamos ante una caricatura del mundo que a pesar de hacerlo desde la perspectiva desdramatizadora del humor, abunda en personajes que son pura alegoría de la especulación, la injusticia social, la falta de ideales y un largo etcétera. La identificación del público no puede ser sino con las víctimas de esa situación y el *happy end* casi obligado, refuerza la esperanza. Final feliz, por cierto, que no se da en *Tiempos modernos*, donde el énfasis se pone en la culminación de la historia romántica, pero dejando entrever un futuro, económicamente hablando, plagado de incertidumbres.

2.2. De la caricatura a la deformación inquietante, pero no real

Hubo un segundo género, de igual repercusión al menos que el cine de gangsters, que mostró en forma más clara la función psicológica del cine de este periodo de crisis, en cuanto a su efecto catártico: el cine de terror. Los años 30 fueron la edad dorada de los filmes de monstruos, vampiros, hombres lobo y criaturas abominables. En esta época se filmaron las primeras versiones de **Frankenstein** (James Whale, 1931), **Drácula** (Tod Browning, 1931), **Dr. Jekyll y Mr. Hyde** (Robert Mamoulian, 1931) y **King Kong** (Merian Cooper, 1932), por sólo citar algunas. Su auge no es casual y su papel en la crisis no es menor.

Según explica Ramonet:

“La película de miedo, con sus monstruos inhumanos, logra [...] que la miseria resulte casi tolerable, soportable [...]. El cine de terror canalizará la angustia y el extravío, procurará situarlos, dejar que estallen en alaridos de terror, para luego dominarlos gracias al inevitable happy end y a la comparación con la realidad que, aunque difícil, nunca resultará tan terrorífica como el nivel imaginario de esas películas filmadas”. (Ramonet, 2001: 44).

Los vínculos de este cine de terror y la realidad son mayores de lo que puede pensarse. En los avances y carteles promocionales de estas películas se repetían palabras como “pánico”, “miedo” o “espanto”...las mismas que usaban los periódicos para referirse a crisis. A su vez, el espectador podía encontrar en estas cintas metáforas de su situación individual o familiar: angustia, incertidumbre, temor a la desintegración social. En consecuencia, el cine de terror constituyó una singular metáfora de la crisis que el espectador había vivido o estaba viviendo, su terror cotidiano.

Hanley, Dickstein y otros autores han hablado de la relación entre los ensayos de Edmund Wilson, la novela *Sanctuary* de Faulkner y el *King-Kong* de Cooper, como exponentes culturales que reflejan con claridad el progresivo desarrollo de la tensión entre las narrativas dominantes de los años treinta y el incremento de la conciencia de las diferencias de clase (Lee Linkon, S: 1996, 10). *King-Kong*, a diferencia de Frankenstein, no es un monstruo creado por el hombre, sino robado con perversión a la naturaleza y sometido para su explotación, a la cautividad de la gran ciudad, en un afán especulador sin límites. Lo mismo que el obrero.

3. Crisis de los setenta y la caída de los mitos: un caso especial, el cine de catástrofe.

Que el cine había sido fábrica de mitos resulta hoy un tópico que cualquiera se resistiría a escribir por obvio. Que en sus orígenes y, al menos durante una buena parte del siglo XX contribuyó, en cada cultura, a reforzar los ya existentes, merecería cuando menos una comprobación tan rigurosa como difícil de llevar a cabo, pero que el sentido común confirma. Basta ver las numerosas representaciones del western y sus héroes o cómo las cinematografías nacionales han aprovechado el cine para contar la Historia en tono épico hasta casi la llegada de la posmodernidad, para asumirlo. En este sentido y cinematográficamente hablando, la crisis de los setenta y sus secuelas cinematográficas parecen contribuir a la expansión del pensamiento posmoderno.

Hay quienes aseguran que tuvo que venir una nueva época de convulsiones con la guerra de Vietnam y la denominada primera crisis del petróleo en los sesenta, para que surgiera una nueva generación, encabezada por Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese y George Lucas. Generación que renovaría la industria cinematográfica de Hollywood. Pero si hubiera que recordar el cine de los setenta por el impacto de ciertas producciones, la gran novedad la introduce el denominado género de catástrofes.

El sentido etimológico de “catástrofe” es “revelación”. ¿Qué nos revelan las películas de catástrofes? La humanidad tiene una larga tradición de reflexión sobre las catástrofes, crisis en sí mismas. Dado que una característica notable de la psiquis humana es la necesidad de hallar una razón a todo lo que pasa, de descubrir el por qué de todo, el cine en los años setenta cumple entre otras, esta función, la de sugerir modelos que corre paralela a tres catástrofes morales: la crisis del petróleo y las fluctuaciones del todopoderoso dólar, la retirada de Vietnam y, el escándalo del Watergate. En definitiva, el desgarrar de la imagen propia de la sociedad americana, la caída de sus grandes mitos porque ni el dólar es imbatible, ni lo es el ejército americano obligado a abandonar Saigón arrojando carros y pertrechos por las bordas de los barcos en una imagen ultrajante de huida que nunca antes se había visto, ni tampoco el presidente de los EE. UU. puede ser considerado ya, en modo alguno, el referente incorruptible, árbitro de la realidad presente y esperanza de la realidad futura.

El cine de catástrofe o cine de catástrofes (en inglés, *disaster films*), es un género cinematográfico, considerado una evolución del cine de terror con el que a menudo hibrida (su esencia contiene la semilla prometeica de *Frankenstein*: la tecnología que fabrica monstruos o provoca a una naturaleza incontenible y desbocada) compuesto por películas que tienen como tema principal una catástrofe inminente. Se ha nutrido de terremotos, epidemias, naufragios, meteoritos, erupciones volcánicas, tsunamis, crisis nucleares, incendios, trenes imparables y accidentes de todo tipo. Por lo general, las películas incluyen un amplio reparto de actores y múltiples líneas argumentales, y se centran en los intentos de los personajes para evitar, escapar o resistir las consecuencias de la catástrofe. En suma, un personaje principal con un extenso acompañamiento coral nutrido de precisos y muy reconocibles arquetipos que constituyen una extensa lista de defectos muy humanos: la insolidaridad, el egoísmo, la codicia... y sobre los que, inevitablemente, el espectador espera alguna clase de castigo.

Cine de catástrofes no es cualquier película en la que sucede una catástrofe (V. Gr. *San Francisco*; W.S. Van Dyke, 1936), sino sólo aquellas en las que la catástrofe se convierte en motivo dominante de la historia, no en mero telón de fondo de una historia de amor o de intriga. Ramonet señala varias fases en el arco narrativo, como la cuenta atrás, el

estado de excepción, la infantilización de los civiles, el sacrificio de la democracia, etc... (Ramonet, 2001: 59).

La película *Airport* (Aeropuerto, George Saetón, 1970) se señala a menudo como obra fundacional del género ya que en ella aparecen todos los tópicos que tendrán las posteriores películas de catástrofe; muchas estrellas y caras conocidas haciendo pequeños papeles, con el fin de que el espectador pueda recordar quién es quién y quién muere en cada ocasión y las aludidas fases mencionadas por Ramonet en la gestión de la crisis, a lo que hay que añadir un final de esperanza pero basada en la necesidad de cambio.

Como afirma Jesús Palacios, escritor y crítico de cine: "El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder":

"No sólo consiste en entretenimiento y efectos especiales, sino que condensa los maledares, miedos y deseos más profundos de la época. Resulta paradójico, pero incluye una satisfacción de posibilidad de escapatoria para el espectador a las presiones que vive, dándole en este caso la posibilidad de volver a la ética simple y directa de la supervivencia" (Palacios, J. El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder [en línea] [Consulta: 6 de diciembre de 2011] <http://blogs.publico.es/fueradelugar/101/los-imaginarios-del-cine-de-catastrofes>).

Es de recibo apuntar que este cine de desastres vino provocado también por una crisis interna de Hollywood frente a la televisión. El cine ofrecía una espectacularidad netamente cinematográfica, inasequible a la TV, y que ponía en marcha los adelantos tecnológicos en la filmación y la propia exhibición cinematográfica (el cinemascope, el 3-D, el *surround*...). El ocaso llegó cuando la propia televisión empieza a ofrecer constantes *TV movies* con la misma fórmula que da origen a parodias como ***Aterrizando como puedas*** y ***El autobús atómico***. De hecho, a finales de los 70, filmes como ***El enjambre***, ***Meteoro***, ***King Kong 2*** y otros, se estrellan definitivamente en taquilla y la popularidad del género es claramente subrogada por la del cine fantástico y de ciencia ficción espectacular, a partir de ***La guerra de las galaxias***, la saga de ***Indiana Jones*** y similares.

4. Tercer acto: cuando la burbuja, rompe.

Desde mediados de 2008 la economía ha entrado en depresión, una situación contraria al progreso y expansión de la economía y el bienestar, más grave aún que la de recesión, desde el momento que se trata de una crisis mucho más duradera y caracterizada por un frenazo de la actividad, una demanda débil o casi inexistente y como consecuencia, una caída del comercio internacional. Todo ello se ha traducido inexorablemente en un crecimiento del paro y por tanto, de la caída del poder adquisitivo.

El estallido de la crisis inmobiliaria, más concretamente el de las hipotecas tóxicas, germen de la posterior crisis financiera, fue vaticinado por el profesor de Economía de la Universidad de Nueva York Nouriel Roubini, quien utilizó el concepto de depresión como síntoma de lo que estaba ocurriendo en la economía a escala planetaria:

"No podemos descartar un fracaso sistémico y una depresión global. (...) Se corre el riesgo de un desplome del mercado, una debacle financiera y una depresión mundial". (Roubini, N. La crisis económica mundial según Nouriel Roubini [en línea] [Consulta: 6 de abril de 2012] <http://gruizlegal.blogspot.com.es/2008/05/la-tesis-economica-mundial-segun.html> .)

El comienzo de la crisis podemos situarlo en diciembre de 2006, momento en el cual, un pequeño banco hipotecario de California (el Ownit Mortgage Solutions) especializado en productos de alto riesgo caía irremediadamente. Sin duda fue el primer aviso de lo que

estaba por llegar: el estallido de la burbuja inmobiliaria y de las hipotecas *subprime*, que alcanzaría su punto álgido en julio de 2007. Como si fueran fichas de dominó, la economía mundial comenzaba a desmoronarse. A la falta de liquidez generalizada, consecuencia del estrangulamiento del crédito, le suceden diversos acontecimientos (contracción de la demanda, aumento del desempleo, desconfianza de los mercados, falta de credibilidad en las denominadas agencias de calificación...) que llevan a la población a una situación de desamparo generalizado y la posible desintegración del Estado de bienestar.

Hollywood, sensible a la situación que vivía el país, de nuevo reflejó a través del cine el sentir popular. Pero sin renunciar del todo a la espectacularidad de las deformaciones monstruosas, esta vez el hilo argumental de diversas películas cinematográficas fue sin más rodeos la crisis económica, la recesión y la falta de escrúpulos de determinados individuos y agentes financieros. El caso más reciente es la película, *Margin Call*², estrenada en España el 21 de octubre del 2011. En esta película se cuenta cómo unos *traders* de un banco de inversión norteamericano, al notar las primeras evidencias de la crisis que se avecina, venden en unas pocas horas todos los bonos basura para salvar la empresa, a costa de hacer aún más profunda la crisis.

Hay una escena significativa en la que se describe el juego de ganadores y vencidos que ha generado la crisis. Dos empleados de la compañía viajan en un descapotable mientras amanece en Nueva York. Las acciones espectaculares son sustituidas por el diálogo directo:

«— *La gente normal va a sufrir mucho por lo que vamos a hacer, van a perder su trabajo.*
— *¿La gente normal? Se compraron casas que no podían pagar y coches que no podían pagar gracias a lo que nosotros hacíamos. Que se fastidien.*»

El nivel de vida, los coches y las casas que nos podíamos permitir antaño son hoy una quimera. Ese mundo de posibilidades se asentaba en muchos casos en la compraventa de basura, propiciada por la codicia e incluso en la inmoralidad del lujo al alcance de todos. Desde el comienzo de la crisis, la economía mundial discurre por una espiral preocupante, lo peor, es que los políticos no saben cómo salir de ella. Una situación que recuerda al actor Jeremy Irons en la película ***Margin Call***:

«— hay tres modos de ganarse la vida en este negocio: siendo los primeros, los más listos o con engaños. Y a mí no me gustan los engaños».

La interpretación de esta historia, es una crítica al sistema bancario occidental y su grave implicación en la crisis que actualmente padecemos. Así pues, mientras se ha producido la mayor inyección de dinero público de toda la historia, para salvar a los bancos en dificultades, con el objetivo de intentar salvar la economía, el paradigma es que los ciudadanos, han comenzado a preguntarse por qué debían rescatar a quienes habían sido víctimas de su codicia.

En ***The Company Men***³ (2010), John Wells se erige en notario de la realidad que afrontan los ejecutivos y directivos de las grandes empresas. Ellos también se ven perjudicados por la crisis, incluso más que al resto de la población, debido a su alto poder adquisitivo y sus vidas en donde el lujo es la norma. El protagonista de esta película aparece inicialmente como el gran triunfador, el que ha hecho realidad el sueño americano de riqueza y prosperidad. Esto se manifiesta en que tiene un buen trabajo, una casa espectacular, una familia modélica e incluso conduce un vehículo exclusivo y de alta gama. Más allá de estas posesiones materiales, o tal vez como consecuencia de ellas, el

protagonista es mostrado con una autoestima desorbitada, una soberbia y altivez, que, como vemos en la película, desaparece en un abrir y cerrar de ojos y se transforma en una gran humillación cuando pierde su trabajo. Bobby Walker (Ben Affleck), es el primero en ser despedido de una compañía que se hunde, por lo que, ante tal circunstancia se verá obligado a deambular solicitando empleo hasta que, derrotado, no le queda otra posibilidad que acabar pintando paredes para su suegro (Kevin Costner). Sus superiores Phil Woodward (Chris Cooper) y Gene McClary (Tommy Lee Jones) tampoco pueden ayudarle, porque ni siquiera ellos están ya seguros frente a una crisis que comienza a azotar con fuerza a las empresas. Bobby, ante tales circunstancias tiene obligatoriamente que replantearse toda su vida⁴:

«— Juegas al golf y conduces un coche de lujo».

«— Tengo que parecer un triunfador... tengo 37 años y soy un fracasado».

En *Up in the Air*⁵ (2009), adaptación de una novela de Walter Kirn, Reitman recurre a darnos una visión existencialista de una figura del capitalismo: el liquidador (la persona encargada de sanear empresas diseñando programas de aligeramiento de costes y extensas listas de despidos). De apariencia incuestionable, el liquidador acaba viendo amenazada su supervivencia ante un nuevo cambio en la dinámica de la tradicional crueldad corporativa. Como señala Costa "Lo más interesante de *Up in the Air* es el modo en que Jason Reitman asume la moral de su protagonista: ese Ryan Bingham (George Clooney) que, por eliminación, se convierte en el personaje positivo de una historia que detalla su tránsito de eficaz ejecutor a depredador herido" (Costa, J. *Up in the air* [en línea] <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Up-in-the-air/Critica> [consultada el 1 de abril de 2012]).

«— Trabajo para una empresa que alquila mis servicios a unos cobardes que no se atreven a echar a sus propios empleados, y con razón la gente se vuelve loca cuando la despiden».

En el lado contrario, descubrimos la crudeza de películas como *Inside Job*⁶ (2010) o *Capitalism, A Love Story* (2009)⁷, que atienden a la historia individual de los ciudadanos perjudicados que se quedan sin empleo y absolutamente desprotegidos.

De esta manera, el documental *Inside Job* es un conjunto de entrevistas con financieros, políticos, periodistas y académicos y la suma de conclusiones de diversas investigaciones. En la introducción se cuenta la crisis financiera en Islandia de 2008 y 2009 y posteriormente se afrontan las causas de la crisis mundial, para terminar aventurándose con un diagnóstico de la situación actual, y las medidas adoptadas por la administración de Barak Obama. De esta manera se narra la tragedia que implica lo ocurrido y cómo la fría y maquiavélica maquinaria de Wall Street convenció al poder político y llevó al mundo a una crisis sin precedentes. Todo ello a costa del dinero de los ciudadanos confiados en el sistema capitalista que creyeron invencible. Es el actor Charles Ferguson el encargado de revelar las claves de dicha "bajada a los infiernos", y quien de esta manera reivindica en 'Inside Job' el valor del documental de carácter periodístico. Ferguson, dejando a un lado el amarillismo, acaba con el mito de coto cerrado que disfrutaba el sector financiero, hasta entonces entendido como un mundo incomprensible para no iniciados.

Manteniendo la tensión dramática de películas como 'Todos los hombres del presidente' (Alan J. Pakula, 1976) o 'La Red Social' (David Fincher, 2010), Ferguson interroga de manera sagaz a los pocos implicados que aceptan dar la cara y contar la verdad de lo ocurrido en el film. La premisa sostenida es que el gran riesgo que comenzó con el crédito *subprime* se transmitió de inversionista a inversionista, gracias a una práctica de clasifica-

ción, que de forma incorrecta indicaba que las inversiones hechas eran seguras. De esta manera, los prestamistas firmaron hipotecas sin considerar los riesgos, y favorecieron mayores tasas de interés que los préstamos, debido a que en su momento éstos fueron clasificados conjuntamente, y el riesgo estaba escondido. De acuerdo a esta película, los productos resultantes tenían la máxima clasificación (AAA) al igual que los bonos del estado emitidos por el gobierno de Estados Unidos, lo cual era falso, pero les permitía vendérselos incluso a los fondos de pensiones, entidades que exclusivamente pueden realizar inversiones de máxima seguridad. Así se refleja en este diálogo:

«— Las autoridades reguladoras tenían poder para ocuparse de los casos que les expuse como fiscal del estado, pero no quisieron».

«— Los ingenieros financieros construyen sueños. Cuando esos sueños se convierten en pesadillas, les toca pagar a otros».

«— Vienen hoy y nos dicen: Lo sentimos no volveremos a hacerlo. Pues yo cuento entre mis electores a gente que atracó alguno de sus bancos, y dicen exactamente lo mismo».

«— Lograban enormes beneficios privados a costa de pérdidas públicas».

Por su parte, *Capitalism: A love story* (Michael Moore, 2009) narra la crisis económica y la repercusión social en Estados Unidos, en donde conviven ricos, muy ricos y pobres, muy pobres. Resulta llamativo que se exhiba una filmación en donde aparece el presidente Roosevelt ante el acta de derechos de los ciudadanos estadounidenses, un proyecto que habría sido positivo, pero que todavía aún sigue sin aplicarse. Esas imágenes inéditas fueron rescatadas de archivos por el equipo de **Moore**. También se enseñan otras prácticas atroces y corruptas, tales como: un juez inmoral condena adolescentes para que sean internados en correccionales privados; diversas empresas se hacen beneficiarias de los seguros de vida de sus empleados, en detrimento de las familias de los difuntos, etc... La intencionalidad es clara: mostrar cómo el sueño americano y la fe ciega en el capitalismo se ha convertido en una pesadilla, cuyo precio paga el ciudadano, quien se queda sin trabajo, sin casa y sin ahorros. Para mostrar esta realidad, Moore se adentra en la vida y las casas de personas normales, cuyas vidas se han visto afectadas negativamente por la crisis y también, simultáneamente intenta buscar las explicaciones que da el Gobierno ante esto. El descubrimiento es el triste final de una historia de amor, el despertar de un sueño, del sueño americano enfrentado con una cruda realidad convertida en pesadilla.

5. Conclusiones

Un repaso a través de casi ochenta años de historia del cine, nos muestra que en situaciones de crisis, Hollywood tiende a una redefinición de ciertos géneros. En concreto, se observa una mayor probabilidad de impacto de aquellos en los que a través de un elemento, fóbico y generalmente asociado a la destrucción o muerte, la sociedad parece encontrar la catarsis emocional en la metáfora (monstruos, catástrofes, etc...).


La didáctica tradicional del cine de Hollywood para los periodos de crisis, abundó siempre en reflexiones que condenan únicamente el exceso y la pérdida de control, pero no la esencia de los comportamientos que parecen ser el origen de esas pérdidas de control. Se censura por ejemplo la codicia, pero no el exceso de competitividad que se instala en un modelo esencialmente basado en la productividad y en el consumo.

Sin embargo, la nueva crisis añade títulos en los que sin abandonarse del todo la metáfora (deformación cómica, monstruos, etc...) parece entrarse más a fondo en la explica-

ción de hechos concretos por la vía directa, en intentar contarle al gran público los detalles de una crisis que no entiende, tal vez porque quienes la pensaron, se esforzaron y mucho en complicar el laberinto lo suficiente como para que no fuera sencilla la tarea de analizar sus claves.

Tras la crisis del veintinueve, el tono crítico es moderado, más orientado a paliar la angustia a través del humor en la comedia, a prevenir sobre los peligros de deterioro moral asociados a la miseria en el cine de gangsters o a ejercitar el músculo de la resistencia mediante la presentación de otros horrores sin un contacto directo con la realidad, como el cine de monstruos.

El cine de catástrofe de los setenta utiliza la tecnología como antagonista, pero la sociedad en su conjunto resulta juzgada como un colaborador necesario, si no como última responsable del azote de la desgracia. La crisis de 2008, finalmente, ha provocado una corriente cinematográfica mucho más decidida a buscar responsables últimos, con cierta timidez aún en poner nombres y caras (sólo algunas películas como *Inside Job* lo hacen) pero más comprometida con la realidad directa, como lo demuestra el auge del formato documental.

Incluso películas que quedan fuera de los límites de este estudio, como *The Ides of March* (*Los idus de Marzo*, George Clooney, 2011) se permiten alusiones directas al poder político, al contarnos la progresión de un responsable de comunicación de un gran partido que llega a jefe de campaña mediante el engaño, la traición y el chantaje y al que los propios medios de comunicación preguntan en lo que es la última frase de la película “¿Cómo ha llegado hasta ahí?”. 

Notas al pie

¹ Así, en la mayoría de las películas de la época, el delincuente debe sufrir el castigo o la muerte como consecuencia de sus delitos tal como sucede en películas como, *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn Le Roy, 1931), *Scarface* (Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) o *The Public Enemy* (*El enemigo público*; William A. Wellman, 1931).

² <http://www.imdb.com/title/tt1615147/>. Película dirigida por el joven director norteamericano, J.C. Chandor, que conoce bien las entrañas de Wall Street porque su padre trabajó en Merrill Lynch. (Consultada el 11 de Noviembre de 2011)

³ <http://www.imdb.com/title/tt1172991/> (Consultada el 11 de Noviembre de 2011)

⁴ “La extremadamente bien interpretada ‘The Company Men’ termina con una nota de esperanza, pero Wells examina las repercusiones de una economía basada en el despido con devastadora precisión” (Lou Lumenick: New York Post)

⁵ <http://www.imdb.com/title/tt1193138/> (Consultada el 11 de Noviembre de 2011)

⁶ <http://www.imdb.com/title/tt1645089/> (consultada el 11 de Noviembre de 2011)

⁷ http://www.webislam.com/videos/58628-capitalismo_una_historia_de_amor_1_de_2.html.

⁸ Michael Moore denuncia al sistema capitalista, en una mirada que analiza la crisis financiera mundial y la economía estadounidense en plena decadencia. El director hace una llamada a la revolución de las clases sociales contra los opresores y despiadados empresarios sin escrúpulos que no dudan en enriquecerse a costa de la vida de las personas de las formas más crueles, sofisticadas, ilegales y moralmente indecentes jamás conocidas. (consultada el 11 de Noviembre de 2011)

El tratamiento de la crisis económica y financiera en el cine de Hollywood

Miguel Ángel Poveda Criado, Carmen Thous Tuset
y Pedro Javier Gómez Martínez

Bibliografía / Bibliography

Libros

- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas. *Teoría de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- CULBERT, David; WISEMAN, John y ROLINS, Peter C. *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraterna, 1987.
- GÓMEZ, R. *La cultura a través del cine*. Barcelona: El DRAC, 1996.
- GUBERN, R. *Historia del cine* (5ª edición). Barcelona: Lumen, 1998.
- FERRO, M. "El film. ¿un contra-análisis de la sociedad?" en *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gil. Colección Punto y Línea, 1980.
- FRANCESCUTTI, Pablo. *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra, 2004.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious, 2006.
- KRAKAUER, Sigfrid. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Ediciones Paidós Ibérica: Buenos Aires, 1985.
- LINKON, Sherry Lee. *Radical Revisions: rereading 1930s culture*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1996.
- MARIAS, Julián. *El cine de Julián Marías. Vol I*. Barcelona: Royal Books S.L., 1994.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. "El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa" en *Historia General del cine*. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro. Madrid: Cátedra, Signo e imagen, 1995.
- PIÑUEL RAIGADA, José Luis. *La comunicación corporativa de la gestión de crisis. Comunicación y Psicotecnia*. Madrid: Universidad Complutense, 2008.
- RAMONET, Ignacio. *La Golosina Visual*. Barcelona: Debate, 2001.
- RUBIN, M. *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1985

Artículos en revistas y periódicos

- CAPARRÓS LERA, J. M. "El film de ficción como testimonio de la Historia", en *Historia y Vida*, nº 58, extra: El cine Histórico, Barcelona, 1990, p. 176.
- FERNÁNDEZ, DAVID: "Académicos tras la especulación. Los turbios lazos entre profesores universitarios y Wall Street avivan el debate de hasta qué punto el sector financiero ha corrompido el estudio de la economía". *El País*, 31/05/2011
- FERRO, Marc. "Jornades d'Historia i Cinema", *actas de las celebradas en la Facultad de Geografía e Historia de Barcelona a partir de 1980*.
- Entrevista con Jesús Palacios publicada en el diario "Público" el 30-10-2009.

Recursos electrónicos

- <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-crisis-cine/355295/> (Consulta: 20 Octubre 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt0163651/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt1615147/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt1172991/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt1193138/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.20minutos.es/cine/cartelera/pelicula/30543/up-in-the-air/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt1645089/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- http://www.webislam.com/videos/58628capitalismo_una_historia_de_amor_1_de_2.html. (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt0018806/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)

- <http://www.filmaffinity.com/es/film442331.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.filmaffinity.com/es/film726746.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.filmaffinity.com/es/film940315.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.filmaffinity.com/es/film680476.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.filmaffinity.com/es/film396074.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt0094291/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt0104348/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- Ross, Brian. «Greed on Wall Street», ABC News, 11 de noviembre de 2005. (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- Gabriel, Satya J. «Oliver Stone's Wall Street and the Market for Corporate Control», *Economics in Popular Film*, Mount Holyoke, 21 de noviembre de 2001. (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.filmaffinity.com/es/film513248.html> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://www.imdb.com/title/tt1027718/> (Consulta: 11 de Noviembre de 2011)
- <http://gruzlegal.blogspot.com.es/2008/05/la-crisis-economica-mundial-segun.html>. (Consulta: 6 de Abril de 2012)