

Modelos de un cine de economía Hacia el establecimiento de un género necesario

Ralf Junkerjürgen

Resumen: El cine español que se enfrenta a temas de la crisis lo ha hecho por regla general a través de la poética aristotélica para enfocar la precaria situación de los afectados y apelar de esta manera a la empatía de los espectadores. A este respecto, ha mostrado una gran sensibilidad por las dinámicas sociales. Aunque la crisis económica es el motor principal de éstas, la complejidad de la representación de cuestiones económicas, sin embargo, queda muy por debajo del nivel al que se retratan las relaciones personales. Parece que en esta falta de voluntad y de interés por estos temas se refleja una larga tradición del pensamiento intelectual, que desprecia la economía y demoniza el dinero. El artículo analiza un puñado de títulos que sí abordan con más ambición el funcionamiento del sistema (económico), entre ellos películas tan destacables como *El reino* y *La mano invisible*. Los títulos se caracterizan por el hecho de que abandonan o enriquecen la poética aristotélica con estrategias narrativas ancladas en el teatro épico.

Palabras clave: *El reino*; *La mano invisible*; cine y economía; poética aristotélica

Abstract: Spanish cinema that deals with issues of the crisis has generally used Aristotelian poetics to focus on the precarious situation of those affected and thus appeal to the empathy of viewers. In this respect, it has shown great sensitivity to social dynamics. Although the economic crisis is the main driving force behind these, the complexity of the representation of economic issues, however, falls far short of the level at which personal relationships are portrayed. It seems that this lack of will and interest in these issues reflects a long tradition of intellectual thought, which despises economics and demonizes money. The article looks at a handful of titles that do take a more ambitious approach to the workings of the (economic) system, including such notable films as *El reino* and *La mano invisible*. The titles are characterised by the fact that they abandon or enrich Aristotelian poetics for narrative strategies anchored in epic theatre.

Keywords: *El reino*; *La mano invisible*; cinema and economy; Aristotelian poetics

Introducción

El intelectual, a pesar de ser una persona que se mete donde no le llaman, como bien dijo Sartre (1995: 91), no se siente atraído por todos los temas. Su origen en la clase media burguesa y su formación cultural le empujan hacia el humanismo y la defensa de los valores democráticos. Levanta la voz cuando se atenta contra uno de los dos. La economía, en cambio, es uno de los campos que menos le interesan, como ilustra Antonio Muñoz Molina (2013: 149-150) cuando confiesa que solía tirar la parte económica del periódico para concentrarse en las noticias culturales. En retrospectiva, reconoce haber estado tan obesionado con la historia española del siglo XX que podría considerarse “enfermo del pasado” (2013: 150). Por este motivo no veía el delirio en el que estaba entrando la economía.

Muñoz Molina no está solo, dado que el desinterés por el sector económico tiene una larga tradición cultural. El desprecio por el dinero, el odio al rico y el elogio de la pobreza están inscritos profundamente en los textos de la Biblia y se concentran en la parábola de Jesús, la cual dice que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos (Mt 19,23-30). Esta actitud se refleja también en los numerosos refranes populares que expresan ideas tan simplistas como “el dinero no da la felicidad”, que el dinero es el origen de todo mal o que la pobreza es expresión de honor personal. La historia cultural en Europa ha celebrado la religión, el arte y la literatura que nacieron de ella, pero nunca la economía. Por eso, es también la historia de una carencia que se extiende hasta el día de hoy y se manifiesta en la falta de formación económica escolar o general, aunque la economía modela constantemente nuestra vida y nuestra sociedad.

Los intelectuales de España no son excepción a este cuadro general. Según Amando de Miguel, estos tienen tradicionalmente poco sentido para la economía porque son expertos en historia literaria. El sociólogo explica que eso se debe a la poca tradición de teoría económica en España y a que “precisamente es la ignorancia económica un rasgo de la cultura española” (2003: 29). A este respecto es sintomática la actitud de los intelectuales de la generación del 98 que giran de manera narcisista en torno a cuestiones identitarias, fijándose en la historia nacional o reflexionando

sobre la influencia del paisaje en la formación de un supuesto “carácter nacional”¹.

Por eso, Amando de Miguel (2003: 19, 29, 32, 67-68) opina que “los intelectuales suelen manifestar un tipo de argumentación económica bastante simple”, se quejan del endémico retraso de España frente a las naciones europeas avanzadas, ven los EE.UU. como origen del mal y desprecian el dinero en general. Y aunque el dinero es de hecho uno de los inventos más prácticos y prosaicos de la historia de la humanidad, sus partidarios y sus detractores tienden a mistificar al “poderoso caballero” como fetiche o a tacharlo de origen del mal (Herrmann 2013: 12).

Es poco sorprendente que esta carencia de reflexión sobre la economía se refleje también en el cine. En la amplia gama de géneros hay de todo salvo uno que se dedique a poner en escena algo tan fundamental como es la economía. La historia del cine conoce muy pocos ejemplos que consigan dar forma adecuada a cuestiones político-económicas. Esto no es solo el resultado de una falta de competencia por parte de los creadores, sino también se debe al predominio de la poética aristotélica en el cine. La concentración en el análisis psicológico, el afán de cerrar las historias y la reducción del tiempo y el espacio para crear efectos emocionales han limitado bastante las posibilidades de representar algo tan complejo como es el funcionamiento del sistema económico.

Esto no quiere decir que lo aristotélico sea de por sí incompatible con lo económico. Oliver Stone ha mostrado con su *Wall Street* (1987) que las actividades de la industria financiera sí que tienen potencial de thriller y que se pueden combinar con los arquetipos y las pautas de los que dependen de la estética aristotélica. La trama se concentra en el personaje de Bud Fox (Charlie Sheen), situado entre dos figuras paternas: el padre bueno y trabajador (Martin Sheen) y el padre simbólico, seductor y criminal, representado por el empresario Gordon Gekko (Michael Douglas). Lo magistral de la película reside en la narración simultánea de las interacciones

¹ Con la excepción de Ramiro de Maeztu que es el único que desarrolló una teoría económica que comparte la convicción de Max Weber de que el capitalismo ha nacido del protestantismo. Hace poco, Alejandro Amenábar criticó la falta de conexión con la realidad de muchos intelectuales en su aclamada película *Mientras dure la guerra* (2019), que pone de manifiesto los errores políticos de Miguel de Unamuno (cfr. Junckerjürgen 2019).

entre dichos tres personajes y las interacciones de estos con el sistema económico, con lo que el film consigue además arrojar luz al funcionamiento del negocio de la bolsa. Lo hace a través de personajes que representan las diferentes instituciones que interactúan: los broker, los clientes, los juristas, los trabajadores, los sindicatos y la policía. Esta polifonía y estas interacciones ofrecen una idea de la complejidad que caracteriza esas transacciones y el funcionamiento del sistema en general.

En el caso de España, sin pretender que el cine se dedique constantemente a contar historias sobre el IBEX 35, es igual de raro que una institución tan popular como el audiovisual de ficción no toque casi nunca este tema. Así, el grueso del cine enfoca a partir de 2008 otros aspectos, principalmente las dinámicas del colectivo, descuidando en muchos casos la exactitud del fondo económico de las historias que se cuentan.

Los dos lados del colectivo en el cine de la crisis: politización y descomposición

El colectivo es uno de los protagonistas del cine de la crisis. Las historias se reparten por regla general en dos *grands récits*. Por un lado, se cuenta “cómo los personajes toman una nueva conciencia ciudadana y adoptan nuevas actitudes de participación” (Junkerjürgen 2018: 45). El formato más importante de esta metanarrativa es el documental del 15-M, cuyo corpus ha sido analizado por Julia Sánchez-Rodríguez (2020). Las imágenes de las plazas en las que se reúnen los indignados celebran nuevas formas de debate y el nacimiento de nuevas dinámicas políticas. Por otro, el cine narrativo cuenta la misma historia, pero centrada en el despertar del individuo (*El olivo*, Icíar Bollaín, 2016), en la unión de los afectados (*Cerca de tu casa*, Eduard Cortés, 2016) e incluso desde una perspectiva anacrónica como en *El futuro* (Luis López Carrasco, 2014), una película experimental que presenta la cultura de la transición como metáfora del presente (Junkerjürgen 2017).

Una coyuntura comparable tuvieron historias que cuentan la descomposición del colectivo. Entre ellas, *Las distancias* (Elena Trapé, 2018) es quizá la propuesta que más radicalmente vincula la pérdida de la cohesión social a los efectos de la crisis. Se trata del viaje sorpresa de un grupo de

amigos de la universidad a Berlín para sorprender a Alejandro (Miki Esparbé) y pasar con él el fin de semana para celebrar su 35 cumpleaños. La verdadera sorpresa, sin embargo, consiste en que no son bienvenidos. La misma noche de la llegada de sus amigos, Alejandro –al que los viejos conocidos llaman Comas– desaparece sin dejar rastro.

Contrariamente a *Todos tus secretos* (Manuel Bartual, 2014), en la que la salida del grupo del amigo que se había ido a Alemania unió todavía más a los demás, en *Las distancias* el grupo está en plena descomposición, y no a causa del viaje a Berlín. En realidad, hace ya tiempo que la cohesión se ha roto. La imagen de la capital alemana se usa como fondo adecuado para reflejar el estado de ánimo y la depresión. Filmado con tonos grises y azules, se presenta un Berlín frío y poco ameno cuya estética es un espejo de las relaciones personales que ya antes estaban distanciadas. De hecho, el viaje a Berlín no celebraba el colectivo, sino que desde el inicio cada uno perseguía sus propias metas: Olivia (Alejandra Jiménez), ex novia de Alejandro, está embarazada de siete meses, y tuvo la idea de visitarle porque en realidad quiere dejar a su novio actual y volver a intentarlo, tal y como se lo habían prometido hace mucho tiempo si los dos seguían solteros a los 35. Con ella viaja Guille (Isak Ferris), otro viejo amigo, y su novia Ana (Maria Ribera), a la que quiere pedir mano en Berlín, por lo cual busca cualquier pretexto para alejarse del grupo con ella. Guille, el único que trabaja y gana dinero, se mete constantemente con su amigo Eloi (Bruno Sevilla) al que considera un perdedor, responsable de su propia miseria. Guille ha adoptado completamente la convicción neoliberal de que el éxito profesional depende solo de la capacidad, de la voluntad y de la ambición de cada uno. Aparte de eso, representa los roles de género tradicionales y define su masculinidad por el rendimiento (profesional y sexual, sobre todo en comparación con Eloi). Dado que su novia Ana, que es arquitecta, está en el paro, reproduce la estructura tradicional de la pareja. Eloi por su parte tiene solo un trabajo de media jornada que no le basta para ser independiente y ha vuelto a casa de sus padres. No tiene dinero y necesita constantemente la ayuda financiera de los demás (en el supermercado, es Alejandro quien tiene que pagar).

Todos están frustrados con su vida y su difícil situación económica. El personaje central de la descomposición del colectivo es Alejandro. Si la migración al extranjero ya es de por sí un fenómeno de ruptura, Alejandro

parece haber roto completamente con su vida anterior. Sus dos identidades se reflejan en los dos nombres que lleva: en Alemania le llaman Alejandro, mientras que sus viejos amigos usan el apodo de Comas, un nombre cuyos orígenes no se explican, pero se puede suponer que se refiere a un uso poco responsable de alcohol. De profesión es diseñador de páginas web, pero en Berlín parece que ha cambiado de trabajo. Cuando sus amigos llegan a la capital alemana se dan cuenta de que Comas se ha convertido en un modelo de publicidad: aparece en un cartel que pone “Meine Zukunft ist sicher” (“Tengo el futuro asegurado”), que parece provenir de una agencia de trabajo o de una empresa de seguros. Es imposible no entender este lema como una referencia a la situación de Alejandro: contrariamente a los demás, tiene trabajo, vive en un piso bastante grande en Friedrichshain, barrio de moda con bares donde reside la generación joven que trabaja en la industria creativa. Aunque los motivos de Alejandro no se aclaran del todo –su novia alemana dice que es un chico que no sabe qué hacer con su vida– parece que se encuentra en una fase de transición entre dos identidades. Al final de la película escucha los mensajes de voz que sus amigos le han dejado durante el fin de semana y también el de un alemán que le dice que las fotos han gustado mucho y que se verán el lunes. Si los viejos vínculos se han roto, ya tiene otros relacionados con el trabajo que aseguran su futuro. El Comas de Barcelona se convierte en Alejandro de Berlín, dos nombres significativos, uno hace referencia a la falta de conciencia y otro a un emperador que, en este caso, ha conquistado el espacio público con su rostro, imponiéndose como modelo en la capital alemana.

La emigración es ciertamente el fenómeno más extremo de la descomposición del colectivo. En realidad, existen muchos ejemplos que cuestionan la cohesión social sin que los personajes salgan de su microcosmos. Tampoco es algo que se limita a España. El éxito mundial del guion de *Perfetti sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016), que ya ha conocido una docena de *remakes* en el mundo entero, muestra que la inestabilidad de la familia y de la amistad es un fenómeno general. En la versión española de Álex de la Iglesia, *Perfectos desconocidos* (2017), esta descomposición se supera solo gracias a un viaje en el tiempo. Otros ejemplos son *Felices 140* (Gracia Querejeta, 2015) y *Todos lo saben* (Asghar Farhadi, 2018).

Las tres películas se concentran en la disfuncionalidad del colectivo. Aunque esto se puede interpretar directamente como un síntoma de la crisis económica, las películas siguen las pautas aristotélicas y se enfocan en las relaciones personales y los caracteres de los personajes, los cuales se reúnen por un tiempo limitado en un lugar microcósmico para contar cómo los vínculos fracasan. Las estructuras económicas, en cambio, se quedan en segundo plano y están constantemente tapadas.

Todos lo saben del director iraní Asghar Farhadi se puede entender como una mirada desde fuera hacia España (Losilla 2018: 69), en concreto hacia la España rural. Se secuestra a la joven Irene (Carla Campra), hija de Laura (Penélope Cruz), la hermana de la novia, y del argentino Alejandro (Ricardo Darín), que tiene fama de ser rico por tener una empresa y por haber donado dinero para restaurar la fachada de la iglesia del pueblo.

Junto a la minuciosa observación social, la película saca provecho del género del thriller, que combina con el pasado de los personajes: el padre argentino de Irene resulta no ser su padre y tampoco tiene dinero; el padre biológico es Paco (Javier Bardem), quien compró hace muchos años las tierras de Laura en las que cultiva uvas para vino y que ahora va a vender para pagar el rescate.

La película empieza en el campanario de la iglesia, un lugar que condensa los aspectos más importantes del film: la mecánica señala que el tiempo comienza a correr, un tiempo limitado y dramático que corresponde al concepto aristotélico, tal y como el lugar, dado que el campanario es la metonimia del pueblo, un lugar cerrado en el que todos conocen a todos y al que todos están vinculados. Esta mecánica funciona además como metáfora metanarrativa del argumento, dado que el plan de los secuestradores tendrá éxito al transcurrir todo según lo planeado, es decir, mecánicamente. Y esto es así ya que esa vida tan fosilizada del pueblo es muy previsible.

Como el título indica, los vínculos del colectivo se basan en un saber compartido. No obstante, este saber se somete a unas reglas comunicativas contradictorias: aunque todos lo saben todo, todos fingen no saber nada si la situación lo requiere. Todos comparten los secretos más íntimos de todos –sexualidad y paternidad–, pero aparentan no saber nada. Esto hace que cada uno viva en la ficción de saberlo todo sin que los demás lo sepan. De esta manera, se ejerce un control total del colectivo, por lo que

ir a la Guardia Civil no es una opción. En el pueblo el Estado no existe, solo existe el colectivo, subdividido en grupos según los intereses. Aunque la película retrata de manera convincente el complicado sistema de comunicación, las razones económicas subyacentes solo se tratan de manera furtiva. Si el dinero es el motivo del crimen –que sale de la familia misma– la película no va mucho más allá.

El análisis se centra exclusivamente en lo que se puede llamar la ideología de la familia: al final de la película, Mariana (Elvira Mínguez), la tía de la secuestrada, descubre que su hija Rocío (Sara Sálamo) es una de las responsables del crimen. Mariana no le reprochará nada a su hija y se limitará a contárselo a su marido Fernando (Eduard Fernández) en la última escena de la película. ¿Se trata de un final abierto? Si atendemos a la lógica del colectivo en la película entenderemos que no es este el caso y que madre, padre e hija se callarán, pues tienen intereses de “familia” que son más importantes que todo lo demás. La familia es el valor supremo del colectivo, aunque, al mismo tiempo, es una institución que fracasa como tal. Los personajes funcionan según unas pautas irracionales en las que “la familia” es algo sagrado que no se puede tocar. Lo trágico es que todos estén de acuerdo con esa ideología falsa, hipócrita y superficial.

La verdadera víctima de todo es Paco, quien después de 16 años se entera de que Irene, la hija de su ex pareja Laura, es en realidad su hija. Esto solo se lo dicen cuando su dinero es necesario para salvarla, y él, según la lógica mecánica de la ideología descrita, vende su tierra, se arruina y arruina quizá también a sus empleados y a sus respectivas familias.

Las estructuras económicas que subyacen a la trama son rudimentarias y anacrónicas, porque parecen precapitalistas. Por un lado, según el argumento, los orígenes del fracaso se encuentran en el latifundismo, dado que las tierras le pertenecían a Antonio, padre de Laura, hace veinte años casi, pero en su afán por jugar lo ha perdido todo. Por otro lado, se valora eso sí el trabajo, ya que Paco, el hijo del criado, compró la tierra y la cultiva con éxito. De hecho, él y su mujer Bea (Bárbara Lennie) son los únicos que trabajan. La viticultura es una industria tradicional que necesita una estrategia y un saber de expertos, porque el vino se hace con el buen uso del tiempo, como explica Paco a unos alumnos al principio de la película. Pero tal y como se representa la viticultura, poco tiene que ver con las dinámi-

cas de la industria moderna: no se nota ninguna actividad mercantil (publicidad, venta, etc.), no se ven máquinas que automaticen la producción y tampoco se percibe el impacto de la ciencia en esta. El cultivo de vino sigue realizándose como hace cientos de años: basándose en la mano de obra humana.

La familia del ex latifundista se asemeja más a una familia noble en plena decadencia que a una familia contemporánea, ya que viven de lo que ya no tienen: la hija Laura se salvó con un “braguetazo”, como comentan algunas, al casarse con un industrial –Alejandro (Ricardo Darín)–, cuya empresa fracasó y lo dejó sin trabajar durante dos años. La hermana de Laura y su marido tienen un hotel que no les da para vivir.

Estas estructuras determinan también la mentalidad de los personajes. Cuando Antonio saca su anacrónica visión de las clases sociales, considera a Paco como el hijo del criado que se aprovechó de su relación con Laura para comprar la tierra barata. Bea, la mujer de Paco, le contesta: “La tierra es de quién la trabaja.” No obstante, nadie hace caso a la voz de la razón, ni siquiera su propio marido Paco, que venderá la viticultura a su socio para salvar a Irene. La llamada de la sangre es así de fuerte: él lo da todo por su hija aun cuando nunca ha compartido nada con ella, dado que Alejandro es el padre que la crió. Paco actúa de acuerdo a la ideología en vigor, y al final, aun habiéndolo perdido todo: su tierra, su mujer e incluso a su hija, que vuelve a Argentina, sonríe.

Falta además por completo una entidad clave del sistema económico: el banco. En vez de vender su tierra, Paco hubiera podido sacar un crédito en el banco hipotecando su empresa para rescatar a Irene. Esa hubiera sido la solución más fácil y razonable, y la que le habría permitido mantener su negocio, pero ninguno de los personajes piensa en ello.

Las estructuras económicas se dibujan de manera superficial en algunos comentarios breves y no representan para nada las dinámicas del mercado laboral. El microcosmos del pueblo es anti-industrial y la sociedad se compone solo de dos grupos: los que tienen y los que no tienen. Así, *Todos lo saben* muestra un colectivo afectado por su situación económica insuficiente y ofrece una visión anacrónica, arquetípica e incluso “inclinada al tópico” por ser una “pintura esquemática de un país cerrado sobre sí mismo” (Losilla 2018: 69).

Una visión del dinero más simplista todavía subyace en *Felices 140*, y eso a pesar de que el dinero se plantea como el eje central del filme desde el inicio. La película comienza con una entrevista a un millonario, jefe de una empresa de electrodomésticos, que admite francamente que “lo que me hace feliz es tener dinero”. Es muy fácil crear gente rica en el cine, más difícil es hacer entender cómo se genera la riqueza y a eso la película no sabe dar ninguna respuesta convincente. Es significativo el caso de la protagonista Elia (Maribel Verdú), quien invita a su familia y amigos a una finca de lujo para comunicarles que ha ganado nada menos que 140 millones de euros en la lotería. Esta noticia pone en marcha una dinámica de descomposición del grupo que culminará con el grupo despojando a Elia del dinero para repartirlo entre ellos. *Felices 140* no hace más que reproducir tópicos e ideas erróneas acerca del dinero: perpetúa la ilusión de que la lotería es una manera de hacerse rico y repite, por enésima vez, que el dinero es algo malo que saca lo peor del ser humano, sobre todo en el contexto español, donde la envidia se considera un vicio nacional.

En resumidas cuentas, muchísimas películas cuentan cómo el colectivo fracasa a causa del dinero, aunque, eso sí, algunas lo hagan con más entendimiento de las dinámicas económicas que otras, y en todos los casos predominan las relaciones sociales que se centran en la psicología de los personajes. Es posible que se mencione el fondo económico del fracaso, pero de forma rudimentaria. Los encuentros de un grupo en un lugar más o menos cerrado y las psicologías de los personajes como motor principal, corresponden a las pautas aristotélicas y no aspiran a ir más lejos y captar o representar estructuras sistémicas. Si revelan por un lado las dinámicas personales de los personajes, tapan por el otro el fondo económico en que se mueven. Nunca se sabe cómo se gana el dinero: o falta o hay de sobra. Una dicotomía que reproduce simplemente el esquema de los pobres y los ricos y que no se corresponde para nada con la compleja realidad. El cine se limita a retratar los síntomas sociales de la crisis, cautivo en las pautas aristotélicas que apenas le permiten ir más allá. Es un cine que cree en la psicología y en las emociones de sus personajes y que, al fin y al cabo, conoce solo un conflicto binario: el de los pobres contra los ricos. Si se manejan con destreza, los principios aristotélicos funcionan como una solución química, explicó Umberto Eco en la *Postille a Il nome della rosa*, saben conmovier y han moldeado desde hace siglos la forma en la que se cuentan

los dramas, pero son insuficientes para hacer entender el funcionamiento de algo más abstracto si no se completan con otros elementos. De ahí proviene en parte la “difficulty with giving narrative shape to economic upheavals” (Kinkle / Toscano 2011: 39) ante la que se ha visto el cine. Para captar estructuras y sistemas, la psicología del personaje es menos importante que su funcionalidad, y se necesita una multitud de voces que representen la complejidad social y económica en la que ninguna de las películas mencionadas pretende indagar.

Sin embargo, el hecho de que no se haya desarrollado todavía un drama económico no quiere decir que no haya habido películas más ambiciosas al respecto. Echemos un vistazo a algunos casos extraordinarios que pueden servir de modelo para lo que podría ser el cine de economía del futuro y que se pueden dividir en tres categorías: películas cuyo argumento se ubica en un contexto microeconómico, películas que enfocan los crímenes y la corrupción relacionada con la economía y, por último, los pocos ejemplos que abren perspectivas macroeconómicas.

Miradas microeconómicas: examinando las prácticas de las empresas

Las películas que se dedican a examinar las dudosas prácticas de las empresas con respecto a sus empleados no son un producto posterior a 2008. *Smoking Room* (2001), la ópera prima de Roger Gual y Julio Wallovits, inauguró el ciclo de las dedicadas a este tema indagando en los efectos de la creciente globalización del mercado laboral.

En la sucursal española de una empresa multinacional norteamericana se prohíbe fumar dentro del edificio, lo que hace que los fumadores tengan que salir a la calle para echarse un cigarrillo. Ramírez, uno de los fumadores afectados, no está de acuerdo y se pone a recoger firmas para pedir una sala de fumadores. Lo que al principio se antoja como una empresa relativamente sencilla, se topará con una serie de obstáculos inesperados: solo cinco de los veinte fumadores de la empresa firman la petición, los demás tienen miedo a que los jefes norteamericanos puedan considerarlo una falta de respeto. El jefe de la sucursal pide a Ramírez que abandone su

empeño e incluso le amenaza. A lo largo de la película la situación empeorará poco a poco hasta acabar en catástrofe.

Smoking_room se preocupa por la creciente hegemonía de la cultura norteamericana, la cual se impone a través del capitalismo y choca, debido a la escasa compatibilidad, con las costumbres españolas. La crisis que resulta de este enfrentamiento es principalmente una crisis de identidad.

Casual day (Max Lemcke, 2008) es otro ejemplo clave que apunta, esta vez con toques cómicos, hacia la incompatibilidad de las prácticas norteamericanas del *teambuilding* con el individualismo y la fuerte jerarquía en una empresa madrileña. La película relata lo acontecido durante un fin de semana de retiro de una empresa en un hotel en el norte de España, para realizar una formación con la intención de crear vínculos entre las personas y aumentar así el rendimiento y la eficacia del equipo. En realidad, las actividades llevadas a cabo solo sirven para revelar la profunda abstracción de cada uno en su situación y sus intereses dentro de la empresa. Los jefes no se mezclan con sus subordinados y las mujeres son discriminadas al no ser tomadas en serio o al ser simplemente consideradas como un posible “ligue” por parte de sus compañeros. Las dos películas muestran que la crisis de identidad es en última instancia una crisis de masculinidad española, que se resiste a adaptarse a las exigencias y las normas del mercado global.

Aunque las dos películas construyen su argumento en base a pautas aristotélicas en cuanto a la reducción de tiempo y espacio, consiguen captar la complejidad del asunto en cuestión al representar la multitud de las voces. En *Casual Day* vemos interactuar al jefe, al subjefe, al enchufado (el futuro yerno del jefe), a la chica ambiciosa recién llegada y a muchos más empleados, abarcando de esta manera toda una gama de personal y diferentes estatus.

La representación de aspectos microeconómicos cambia radicalmente a partir de 2008. Los efectos de la reforma laboral de febrero de 2012 han inspirado gran cantidad de cortometrajes. Este es el caso de *ERE, expediente de regularización de enchufes* (Alicia Puig, 2013), en el que una madre explica a su hija que los factores que determinan los despidos son los intereses y el nepotismo. En *Somos amigos* (Carlos Solano, 2014), un superior tiene que despedir a su mejor amigo sin saber que después le van a despedir a él también. *Tupper* (Angel Manzano, 2014) radicaliza el tema

a través de una metáfora escatológica: los empleados tienen que comer excrementos de un tupper si quieren mantener su trabajo.

Humillación, engaños y arbitrariedad marcan también la representación de las entrevistas de trabajo. *A rastras* (Román Reyes, 2013), *Idiosincrasia* (Daniel Rodríguez Merino, 2014) y *Who's Next* (Tomeu Carrió Comas / Eberhard Groske Díaz, 2014), por nombrar solo algunos, muestran en qué medida los desempleados están a la merced de los jefes. *La Entrevista* (Daniel Órtiz, 2011), en cambio, se centra en la alta cualificación del personal, con diplomas y conocimientos de idiomas, y en cómo esta sólo sirve para acabar trabajando en la limpieza.

Una de las producciones más destacables de los últimos años a este respecto es *Los desheredados* (Laura Ferrés, 2017), ganador del Goya a mejor cortometraje documental en 2018. La cinta trata el problema de la quiebra de empresas en España, cuya tasa, después de su punto culminante histórico en 2013, sigue siendo tres veces más alta que la del periodo anterior a la crisis, según datos del INE. Laura Ferrés, la directora, no busca abstracción, ni datos generales, sino que se concentra en su padre, Pere, jefe de Fersprat, una empresa de transporte, obligado a cerrar después de unos cuarenta años de actividad. El filme es un retrato de Pere, a quien la fotografía de Agnès Piqué Corbera coloca muy en el centro en los primeros planos y muy al margen en los planos generales, como si quisiera decir que es el protagonista absoluto en el cortometraje, pero que se convierte en un personaje marginal cuando hay más contextos. De hecho, Pere ha perdido el centro de su vida. Tiene 53 años, está separado, vive con su madre y tiene tres hijas que nunca aparecen (solo Laura está presente a través de la cámara). La empresa que heredó de su padre la tiene que cerrar, vende los autocares y despide a sus dos empleados. Los contextos económicos se tematizan de manera discreta a través de comentarios en off que salen de la radio o de la televisión.

La soledad, el vacío y la falta de perspectiva están cuidadosamente representados en escena: cuando baila solo en la discoteca, adonde ha llevado a un grupo de chicas, cuando se le ve en el gran hangar de autocares en el que se pierde y cuando pasea entre la naturaleza mientras un avión de turismo le sobrevuela. La metáfora es simple, pero eficaz y estética: él abajo, de pie y solo en medio de la naturaleza, y el avión, símbolo de la técnica,

arriba, rápido y transportando gente de fuera. Aunque se trata de un documental, la muy cuidada fotografía se asemeja a la estética del cortometraje de ficción y sugiere que lo que se cuenta es la historia de los últimos momentos de la empresa y la de un hombre que no sabe cuál será su futuro.

Dedicado a su familia, el documental de Ferrés es una obra personal, cuyo título en plural subraya que se trata de un caso ejemplar que representa a una multitud de personas que por la crisis han perdido lo que sus padres habían construido. La quiebra de la pequeña empresa es doblemente dolorosa para los afectados al ver como el gobierno invierte millones en el rescate de los bancos, responsables del desastre, como recuerda un comentario en off de la televisión.

No obstante, el cortometraje no habla exclusivamente de frustración, depresión u odio, sino que entremezcla imágenes que fascinan por su ambivalencia: durante una excursión a un bosque nevado, Pere, cual niño travieso, le tira una bola de nieve a su madre y le da en la oreja, y en los últimos planos vemos a ambos en el hangar vacío lanzando una pelota contra la altísima pared a la vez que aparece el título *Los desheredados*. Lo que parece una infantilización del personaje es al mismo tiempo una expresión de su dignidad, que entronca con una escena clave en medio del corto: en una madrugada vuelve en el bus con un grupo de chicos borrachos cargados con botellas. Cuando Pere les recuerda que no está permitido le insultan e intentan ponerle en su sitio de prestador de servicios, el cual tiene que aceptar todo porque le pagan. Cuando bajan para hacer pis a la orilla de una carretera, uno de ellos lanza una bebida contra el parabrisas. Pere, harto, los abandona en medio del camino. Su reacción no solo se dirige contra los insultos, sino también contra la idea de que con el dinero puede comprarse todo. Habrá perdido su sueldo de la noche, pero en este momento el valor de la dignidad supera al del dinero. Se trata de un momento y un gesto de resistencia contra un mundo hostil y comercial. A pesar de que la lucha no es igual y que la resistencia de Pere se mezcla con algo infantil, hay algo heroico en su actitud dentro de un mundo regido por el dinero. Justo porque su resistencia es inútil, la dignidad de Pere adquiere aún más valor. Desde este punto de vista, Pere es un hermano de los protagonistas mayores de *Eskiper* (Pedro Collantes, 2012), *El corredor* (José Luis Montesinos, 2014) y *A New Way of Life* (Mikel Mas, 2012), con

el que comparte numerosas similitudes (cfr. Junkerjürgen 2016a: 164-166).

Aunque *Los desheredados* se centra en un personaje, su objetivo principal es la observación y no la creación de empatía. Se trata de un retrato minucioso desde un punto de vista más historiográfico que narrativo, y a pesar de ello se cuenta una historia a la vez personal y económicamente representativa.

El largometraje, en cambio, no se ha interesado tanto por estos temas desde 2008. Por eso es una lástima que *La punta del iceberg* (David Cánovas, 2016), uno de los pocos ejemplos, no haya conseguido captar la complejidad del tema al que se ha acercado: los suicidios debidos a la presión del trabajo en una empresa. El argumento sigue de forma demasiado estrecha las pautas aristotélicas para reflejar la interacción de los múltiples factores que influyen en esos casos. El problema es que todo se filtra a través de la protagonista, Sofía Cuevas (Maribel Verdú), encargada de indagar en las causas de tres suicidios ocurridos en el mismo equipo dentro de la empresa. Aunque sí que se menciona que hay más de una razón para explicar los tristes acontecimientos, al final todo parece culpa de la práctica de los jefes de vigilar el rendimiento de los empleados con cámaras y de la presión a la que los someten. Aquí falta el pluralismo de las voces y con ello lo indispensable para dar forma al complejo funcionamiento de un equipo o de una empresa.

Desde la picaresca a la corrupción: mentalidad y economía

El fraude financiero y la corrupción se consideran problemas endémicos de la economía en España. Aunque los procesos criminales ofrecen de por sí tramas adecuadas para la creación de historias fácilmente adaptables a las pautas de un género como el thriller, el cine español no ha sacado mucho provecho de esas posibilidades. Como ejemplos vamos a analizar dos casos muy distintos a primera vista: el cortometraje *Las rubias* (Carlota Martínez Pereda, 2016) y *El reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018), largometraje galardonadísimo en los Goya de 2019. Como veremos a continuación, si echamos un segundo vistazo podemos observar cómo se asemejan:

los dos usan géneros populares para dar forma al argumento –el cortometraje hace uso de la comedia, el largometraje del thriller– y los dos retratan una mentalidad proclive al fraude que afecta a toda la sociedad.

Empezamos con el cortometraje. En el cielo cinematográfico brillan constelaciones enteras de estrellas rubias. Desde Mae West, el séptimo arte supo sacar provecho de las ventajas de este color de pelo, predestinado a triunfar en la gran pantalla debido a su alto grado de reflexión y efecto suavizante de los rasgos faciales. Paralelamente a los papeles clásicos de Marilyn Monroe, caracterizados por su erotismo y falta de inteligencia, la industria peluquera desarrolló tintes para el cabello de uso casero que empezaron a crear nuevos mercados. Los lemas publicitarios de Clairol: “Is it true that blondes have more fun?”, se convirtieron en proverbios y prometieron una vida llena de alegría y de lujo en la que el atractivo físico sustituía a los esfuerzos intelectuales.

Con la rubia teñida se ha impuesto uno de los iconos más poderosos del siglo XX, cuya única pega es que los envidiosos la tachan de tonta, oponiéndola una vez más a su eterna rival: la morena. Aunque el cortometraje *Las rubias* (2016) de Carlota Martínez Pereda se inscribe en esta línea, no reproduce las pautas conocidas, sino que saca nuevas perspectivas sobre el tema al situar la lucha *blonde vs. brunette* en los contextos españoles contemporáneos: cuando la morena Marta (Maggie Civantos), que trabaja de suplente en la caja de un supermercado, cae en la tentación de aprovecharse del DNI y tarjeta de crédito de una clienta rubia que los ha dejado olvidados. No vivimos un momento de odio natural a lo Joan Collins y Linda Evans en *Dinastía*, sino que lo entendemos como la consecuencia de unas diferencias económicas importantes.

Es por eso que *Las rubias* no cuenta la historia de una rivalidad, sino la de una metamorfosis. En la siguiente secuencia Marta está sentada en un bar tomando una cerveza y escucha un reportaje televisivo sobre las tarjetas black del escándalo de Caja Madrid. En ese momento le viene la idea de convertirse en rubia para hacerse pasar por la verdadera dueña de la tarjeta: “todas las rubias son iguales”, como le explica a su amiga Pepa (Eva García-Vacas). El contexto del consumismo navideño y la aparente prosperidad financiera de la víctima funcionan como circunstancias atenuantes. Marta no es mala persona, es ingenua como los chicos de *The Bling Ring* (Sofia Coppola, 2013) y quiere formar parte del mundo de los

productos de lujo. Más tarde veremos una secuencia de un montaje con fotos fijas de Facebook donde Marta y Pepa han puesto selfies que se han sacado de compras. La transformación es inmediata. Marta no solo adopta el color sino también el hablar y el actuar estereotípico de las rubias. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando Marta, al comprar un reloj carísimo, se cubre con la mano una sonrisa falsamente ingenua, gesto que muestra que ha asumido el nuevo *habitus* en un santiamén. Y así gasta unos siete mil euros en una mañana.

Pero su idea de negocio se le va pronto de las manos, cuando Pepa secuestra a otra rubia (Marta Haza) para robarle sus tarjetas y seguir con el truco. Al dejar salir a la secuestrada del maletero del coche comienza una pelea entre ellas a las afueras de Madrid, con la zona Cuatro Torres como telón de fondo. A partir de este momento es imposible obviar que el cortometraje es más que una comedia divertida, es también un reflejo de una España afectada por las consecuencias de la crisis. Las torres, como símbolo de corrupción y diferencias sociales abismales, hacen hincapié en el trasfondo socioeconómico de un argumento que parece anecdótico, pero que se inspira, como nos había advertido la primera secuencia, en hechos reales, lo que le confiere un carácter sintomático. Lo que hasta ahora era más o menos implícito se hace cada vez más explícito: la secuestrada tampoco tiene trabajo y se junta con las dos para formar una pandilla de criminales a la caza de rubias ricas.

Su primera víctima es un conocido personaje de la vida real: la empresaria y colaboradora de televisión Carmen Lomana, a quien secuestran y dejan después en su coche de lujo en una calle lateral. Con la aparición de un personaje verdadero se difuminan las diferencias entre ficción y realidad, y, como si el corto quisiera llegar a ese punto, se insertan unos créditos finales con fotos de rubias famosas (con los ojos tapados, pero reconocibles) en las que se mezclan la clase alta española y rubias de fama internacional: desde las rubias de la Casa Real (Cristina de Borbón, Letizia Ortiz y Sofía de Grecia), a políticas del PP (Esperanza Aguirre y Cristina Cifuentes), pasando por celebridades ibéricas como Ana Obregón o Belén Rueda, y otras internacionales, como las gemelas Olsen, Madonna o Paris Hilton.

Esta serie de fotos se ofrece al espectador como llave interpretativa, ya que vincula los personajes ficticios directamente con la realidad que denuncia, esta vez a dos niveles: primero, una denuncia general de un consumismo y de una estandarización del aspecto físico que implica la reducción a “todas son iguales” y, segundo, una denuncia mucho más concreta a la corrupción, que cierra el círculo que se abrió con la alusión a las tarjetas black. Al final, Marta no ha hecho más que permitirse lo mismo que otros 300 VIPs se permitieron: poseer cualquier capricho sin pagar nunca por ello. Y aunque las celebridades mencionadas no tienen nada que ver con este escándalo en concreto, algunas de ellas sí que representan una mentalidad de clase alta caracterizada por el exceso y el poco sentido cívico. *Las rubias* denuncia cómo la corrupción de los líderes se traduce en una picaresca generalizada. Así, el tono ligero del corto resulta engañoso: lo que a primera vista puede parecer solo una comedia, una vez se profundiza en el imaginario que nos presenta, puede ser releído como una tajante crítica a la pérdida de la solidaridad social a todos los niveles.

El reino completa esta visión ya que arroja luz sobre el *Überbau* de la corrupción. El hecho de que el film se presente bajo la forma popular de thriller no significa que el guion no haya sido el resultado de una indagación profunda sobre los casos de corrupción política en España a partir de artículos de prensa, conversaciones con políticos y policías, y libros de divulgación de David Fernández (*Gürtel, la trama*), José Luis Peñas (*Uno de los suyos*) y Sergi Castillo Prats (*Yonquis del dinero*), como Sorogoyen explicó en una entrevista con Fernando Bernal (2018: 26).

En la primera secuencia se define visualmente el concepto fundamental que subyace a la película: desde un gran plano general con vistas al mar, la cámara se acerca lentamente al personaje que se encuentra en la parte izquierda de la imagen hablando por teléfono. Se gira sin que se le pueda ver la cara y se dirige hacia un edificio en la playa; al mismo tiempo comienzan a sonar los ritmos electrónicos de Olivier Arson a modo de imitación de los latidos del corazón y que recuerdan a música de gimnasio. De hecho, el cuerpo del protagonista está tenso, sus movimientos son rápidos y ágiles. La cámara le persigue, él entra en el edificio, pasa por unos pasillos, entra en una cocina donde le llaman Don Manuel, coge una bandeja con carabineros, pasa al salón del restaurante y la pone en una gran mesa redonda donde están reunidos los que han pedido el marisco. Solo

ahora le vemos la cara y nos damos cuenta de que no es un camarero, sino uno de los presentes que había salido para hacer una llamada: don Manuel López Vidal (Antonio de la Torre), vicesecretario del partido que gobierna la comunidad autónoma.

En este montaje se combinan las dos miradas fundamentales que se dirigen al personaje: la que le persigue y corre siempre detrás de él, y la que le hace frente. Son dos discursos visuales de origen distinto. En el cine de ficción, las películas que ponen en primer plano los movimientos de sus protagonistas como *L'Homme de Rio* (Philippe de Broca, 1964) y *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998), están normalmente a la altura de sus personajes, la cámara les precede o al menos les acompaña y sabe siempre adónde van. *El reino*, sin embargo, recurre a la cámara del reportaje y del documental, como si fuera la de un periodista que persigue a una persona prominente que intenta escapar. Por eso, no es la cámara quien decide adónde vamos sino el personaje, y el espectador solo puede seguirle.

Con esa mirada se combina la mirada frontal que proviene del cine narrativo. El corte que vincula las dos miradas es suave, casi invisible, porque el movimiento del personaje continúa. No se trata entonces de oponer estas dos miradas sino de amalgamarlas. Así, con la primera secuencia, *El reino* se define como algo más que una ficción anclada en la realidad. El orden de las miradas también cuenta. La cámara que nos niega la visión de la cara del personaje genera un suspense visual que será superado mediante el corte en el momento en el que Manuel sirve el marisco. Aquí empieza la exposición de los personajes clave y de la trama, los dos simbolizados por los carabineros, comida de lujo y a la vez alusión metafórica al delito, que caracteriza al grupo como una pandilla de contrabandistas en traje.

El breve prólogo que precede la exposición ya ha definido lo fundamental: es una película que trata principalmente sobre un personaje cuya identidad hay que descubrir. No sabemos adónde va, solo podemos seguir su ritmo rápido que no deja tiempo para explicaciones. Elipsis, falta de información, falsas pistas y una coreografía frenética nos anuncian que vamos a pasar por un laberinto y que solo al final se revelará la cara del personaje y el asunto en cuestión. Así, el concepto fundamental de *El reino* es el de la revelación: descubrir lo que se va a desvelar en concreto.

Según el contenido del filme parece que va a ser la corrupción entre los políticos, pero no. La corrupción ya se conoce y sus detalles apenas interesan a Sorogoyen o a su co-guionista Isabel Peña. La corrupción y sus tramas concretas forman solo el marco que permite revelar lo menos visible, lo menos obvio, lo que está por detrás de las malversaciones y fraudes. A primera vista es el ser humano responsable. Dice el director que quería “entender cómo esta gente después de todo se va a su casa” y dibujar “a una persona que quiere a su mujer y a su hija, que seguramente es un buen padre y un buen amigo” (Bernal 2018: 26). Es verdad que vemos a Manuel nadar con su hija por las mañanas compartiendo momentos padre e hija, y le vemos con su mujer con la que tiene una relación matrimonial normal, basada en la proximidad y el cariño. Monterde (2018: 69) ve aquí una contradicción al “hacer compatible la condición de villano y de héroe”. Pero la película va más allá y no cae en la trampa de ponerle una cara humana a un político corrupto.

Los dos discursos visuales que hemos mencionado al inicio mantienen el equilibrio entre la humanización y la demonización de Manuel, otorgándole dos caras, como las del dios Jano. Es un ser humano al que vemos la cara y es un criminal al que la cámara sigue por detrás, para observar y entender sus trámites. La empatía que se siente por él no va más allá de los automatismos que generan las imágenes a través de la excitación fisiológica del espectador (Kreitler / Kreitler 1980: 257) y los que se derivan de conocer las metas del protagonista. Una reacción empática no significa para nada estar de acuerdo moralmente con el personaje, forma más bien parte del juego narrativo.

Del mismo modo, tampoco Manuel es un padre o marido tan bueno como pretende el director: manda a su mujer con su hija a Canadá y luego le pide todo el dinero que tienen, arruinando de esta manera a la familia. De hecho, su mujer ya no quiere que le llame nunca más. Ella ya tuvo que tragarse el hecho de que muchísimas de las reuniones de su marido tuvieron lugar en clubs de alterne. Y aunque Manuel simula que lo que busca en la vida es la felicidad y el bienestar de su mujer y de su hija, no es verdad. Esa es la respuesta estandar que ya Max Weber (2004: 91) intuyó al preguntarse cómo explicar el desasosiego de los empresarios que no saben disfrutar de lo que tienen: pretendiendo que lo hacen todo por la familia. En realidad, este comportamiento es irracional y corresponde a algo más

escondido, inconsciente, que se ha convertido en segunda naturaleza, y lo mismo es aplicable al caso de Manuel.

Más que el ser humano que lucha por el bien de su familia, se retrata un estilo de vida frenético: Manuel pasa de una cena a otra, de una llamada telefónica a otra, de una reunión (secreta o no) a otra, duerme en el coche, y no para nunca. Lo único que no hace es trabajar, a no ser que se considere trabajar a lo que hace: tramitar negocios, trabar amistades y hacer pactos según sus intereses. Este “trabajo” que no produce nada se opone en un momento de la película al trabajo real: en su coche de lujo conducido por un chofer, Manuel pasa al lado de unas viñas y mira la mano de obra que cosecha las frutas. Echa una mirada fugaz a una industria real de la que vienen los impuestos, un trabajo muy alejado del lujo en el que viven Manuel y sus compañeros “a cuerpo de rey”. El título de la película se refiere precisamente a esta actitud feudal que considera que son los demás quienes tienen que trabajar y uno puede coger lo que desee. Esto queda muy patente cuando José Luis Frías (Josep María Pou), el presidente autonómico, amigo y mentor de Manuel, compara la comunidad autónoma literalmente con un reino.

Pero las revelaciones tampoco se limitan a eso. Ni siquiera Manuel es consciente de la envergadura de la corrupción hasta que pasa por el laberinto de las relaciones de las que depende el sistema. Él mismo adopta en parte una especie de papel de detective, necesario para tramas de misterio, en busca de respuestas y de ayuda. En este juego del saber y no saber, la cámara le sigue constantemente sin dejarlo nunca. Aunque Manuel sabe mucho más que un personaje prototípico de Hitchcock, como Roger O. Thornhill (Cary Grant) de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*; 1959), tampoco lo sabe todo y lo que sabe no lo explica. El espectador tiene, por consiguiente, la doble tarea de rellenar los huecos: por una parte tiene que añadir las elipsis que cubren las acciones de los demás que solo se pueden intuir por sus efectos (¿por qué sabe la policía que Manuel tiene dos pendrives con los documentos de la trama Persika?, ¿cómo se sabe en qué gasolinera se ha parado Manuel?), y por otra debe interpretar constantemente lo que Manuel está haciendo y quiénes son los que le rodean. *El reino* no es generoso con sus explicaciones, en eso reside parte de su

suspense, y tampoco hace falta explicar más. Debido a los casos numerosos de fraude que se han detectado en las últimas décadas y la amplia cobertura mediática de estos, el público entiende las alusiones.

Lo que Manuel cual detective descubre es la envergadura de la corrupción, que insinúa que la élite del país entero está afectada por este mal. Todo culmina en la última secuencia del filme: la comparecencia televisiva de Manuel en el programa *La voz del pueblo*, moderado por Amaia Marín (Bárbara Lennie), que alude a programas como *El objetivo* y a su moderadora Ana Pastor. La televisión, que domina en gran medida el panorama mediático en España, es el lugar adecuado para revelar los nombres contenidos en las libretas que demostrarán la culpabilidad de toda la casta política, no solo la de un partido. Aunque Manuel consulta también los periódicos cuando estalla el escándalo, la prensa tradicional desempeña un papel meramente secundario en la modelación de la realidad y de la esfera pública.

En la televisión encontramos el centro del laberinto y allí se topan dos minotauros: Manuel, medio humano, medio instrumento de un sistema, y Amaia, quien también, como se verá, es en parte un instrumento. Apareciendo en la televisión, Manuel entra en un mundo que no controla. La televisión, según Bourdieu (1998: 20-21), finge una autonomía que no tiene, porque en realidad es un elemento eficaz para mantener el orden simbólico que, como veremos, no es más que la garantía del orden económico. Para crear la ilusión de que se trate de un programa autónomo y crítico, se pone en escena un “debate falsamente verdadero” (Bourdieu 1998: 41), en el que la moderadora desempeña el papel central al hacer las preguntas, decidir el tiempo del que dispone el invitado, y tener el poder de otorgar la palabra. Amaia se ha creado la imagen de una periodista estrella por ser tajante e intransigente (aparte de ser joven y atractiva). El nombre de su programa, *La voz del pueblo*, lo perfila como la expresión directa de la gente, como si se tratara de una herramienta democrática básica en contacto directo con los ciudadanos, de los que ella pretende ser la portavoz.

La secuencia se divide en dos partes claramente definidas por el trabajo de la cámara. En la primera parte el film adopta la perspectiva de la cámara televisiva y convierte al espectador en espectador de televisión. Esa cámara, sin embargo, para nada es inocente porque es un instrumento más

de la censura que la televisión ejerce sobre los contenidos. En este caso, la censura se concentra en las libretas que hay que mostrar, pero sin revelar nada a la vez. Las libretas se ven en la mesa, se ven hasta dos páginas en la pantalla, pero esto son solo ademanes de mostrar, porque lo esencial, es decir, los nombres de los responsables, no se muestran. Esto se repite durante la pausa de publicidad, durante la que Amaia tiene que probar cómo coger las libretas para que la cámara las vea, pero solo desde lejos. La censura se disfraza paradójicamente de intención de mostrarlo todo.

Durante esta primera parte, Amaia se centra constantemente en la persona de Manuel, mientras que Manuel intenta revelar el sistema del que forma parte. Atacar a un individuo significa personalizar la culpa, hacer de ella un caso aislado y tapar el lado sistemático, y, en última instancia, significa convertirla en una anécdota en vez de un instrumento de entendimiento. Manuel, por su parte, todavía no controla la situación, incluso se queja durante la pausa de la manera en la que Amaia le ataca. Pero ahora va a cambiar la estrategia, tal y como cambia la puesta en escena: la cámara se coloca ahora enfrente de las cámaras televisivas y se vuelve al “cine”, que ortoga a partir de ahora una posición privilegiada al espectador, dado que es la primera vez que el espectador sabe más que Manuel. Junto a Amaia oye las instrucciones de realización y recibe de esta manera toda la información. Cuando Amaia no quiere mostrar las libretas sino pasar a publicidad otra vez, Manuel coge las riendas y la amenaza con irse con las libretas y asistir de esta manera al “suicidio profesional” de ella.

De esta manera se demuestra la interdependencia de la política y de los medios de comunicación, pero no solo eso, Manuel revela además el sistema que subyace a todas estas puestas en escena: al fin y al cabo, todo está dirigido por unos pocos super ricos, cuyo objetivo es el de mantener el estatu quo, super ricos que manipulan a los políticos y controlan la esfera pública con programas como éste, que parecen críticos para fingir una cultura de debate propia a una democracia. De esta manera se mantiene la idea de que la sociedad es mutable y de que es posible la movilidad, aunque en el fondo todo está en manos del gran capital.

Al revelar el sistema, Manuel consigue presionar de manera existencial a Amaia, que renuncia finalmente a pasar a publicidad. Ella también, como minotauro, es medio ser humano y es libre. En un acto, si no revolucionario al menos liberador, se quita el pinganillo (02:02:00) e ignora de esta

manera las instrucciones de realización. Ahora sí que es una periodista que habla con voz propia, y asistimos por un momento a una conversación auténtica, la única de la película. Aunque Amaia no ataca el sistema y sigue con su estrategia de centrarse en la persona de Manuel, lo hace ahora de otra manera. Deja la dramatización emocional del “arrepentimiento” a favor de “el análisis y la reflexión” y consigue hacer una pregunta central, la pregunta en la que se resume todo.

Para abordar este punto culminante, cambia el ángulo de la cámara por última vez y hace aparecer a Amaia en la visión subjetiva de Manuel: “¿Vd. se ha parado a pensar alguna vez, algún segundo de su vida, un instante en todo este tiempo, en lo que estaba haciendo?” Corte y contraplano de Manuel, que no sabe que decir. La película termina con un gran plano de Amaia que mira directamente a la cámara.

Este final no ofrece al espectador la resolución narrativa ni tampoco la moral como piensa Monterde (2018: 69), porque la acusación de Manuel como culpable es obvia, pero termina con una pregunta a la que el film no puede dar una respuesta, porque es una pregunta a la que solo los involucrados podrían contestar. Los espectadores tienen pues la tarea de sacar sus propias conclusiones. Con este final, el film ha dejado atrás el género popular del thriller político para adoptar estrategias del teatro épico, creado para incitar al análisis y la reflexión. El conjunto forma la amalgama de entretenimiento y enseñanza que Bertolt Brecht pedía cuando dibujaba un teatro para la época científica en su *Kleines Organon für das Theater* (1964: 65).

¿Y cuál sería esta respuesta? ¿Cómo se explica que toda una casta considere el dinero público como algo de lo que uno se puede servir sin escrúpulos? ¿Es, como diría Max Weber, la influencia a largo plazo de una cultura católica que ha pasado con demasiada velocidad al capitalismo? ¿O la de un autoestereotipo alimentado por el canon literario que define al español como pícaro? ¿Sería la mezcla de lo público y de lo privado típica de la cultura española lo que facilita la corrupción? ¿O es una cosa totalmente distinta? A cada uno le toca encontrar las respuestas a estas preguntas.

Miradas macroeconómicas

La dificultad de acercarse a temas económicos se acentúa cuando se trata de estructuras macroeconómicas. Esto salta a la vista cuando se enfoca una institución clave del sistema económico: la banca. Aquí todo se concentra también en el personaje, el banquero, al que se le echa la culpa de todo: de haber seducido a los clientes con mentiras y promesas falsas para venderles acciones tóxicas e hipotecas que no pueden pagar, y de ser uno de los principales causantes de la crisis misma, a pesar de lo cual, mientras que los afectados no saben cómo llegar a fin de mes, el banquero disfruta de seguridad financiera y puede permitirse cualquier capricho por lujoso que sea. Tras la fachada opaca y complicada de los mecanismos económicos no parece esconderse más que un simple vicio humano: la avaricia, y es el banquero quien la personifica. Por eso, en el cine de la crisis, toda la frustración e incluso el odio que ha causado el desastre financiero se concentra muchas veces en su figura, poco importa si es director o un simple empleado. El cine de ficción excluye a este Judas de la comunidad humana y lo convierte en monstruo. En *La casta* (Víctor y Raúl Tejera, 2013), se convierte directamente en un zombi que reacciona al olor del dinero, sobre todo al de los billetes. Vemos que a través de la tortura del banquero, e incluso, en ocasiones, a través del intento de homicidio por parte de los afectados, se satisfacen la sed de justicia y venganza, una venganza cruda y física. En *Trato preferente* (Carlos Polo Araujo, 2014), una mujer mayor tiene atado a su banquero, al estilo *torture porn*, con la intención de destrozarle la mano con la batidora que le regalaron cuando firmó el contrato de la hipoteca. Al final, no obstante, se desvela que eran solo fantasías de la mujer.

Mucho cine sobre la crisis utiliza el personaje del banquero para personificar la culpa y poner cara a los mecanismos anónimos del mundo financiero. El tono revanchista que los caracteriza es comprensible, dado que la ficción tiene, entre otras, la función de realizar en la fantasía lo que está prohibido en la realidad. Sin embargo, hay ejemplos que escapan a esta tendencia. Uno de los más originales es *Todo un futuro juntos*, de Pablo Remón. Finalista en los Goya 2015 y ganador de una larga lista de premios, el cortometraje cuenta cómo un banquero se enamora de una “perroflauta” sordomuda que hace escrache delante de su casa. Remón

consigue mantener perfectamente el equilibrio entre crítica y apología de los banqueros, nos permite ver lo absurdo en lo real, y lo real en lo absurdo, y compenetra lo ridículo con lo serio. En resumidas cuentas, cuestiona uno de los conceptos básicos de la escuela neoclásica de economía, el del *homo œconomicus*, desmontando la idea de que el comportamiento humano se orienta solo según ideas económicas. No sorprende que Remón emplee efectos de alienación (como el uso del blanco y negro, de intertítulos o de escenas del rodaje), que acercan el cortometraje a los conceptos brechtianos, para crear este equilibrio (Junkerjürgen 2016b: 253). Sin embargo, *Todo un futuro juntos* no deja de ser un retrato que no pretende revelar estructuras escondidas.

Sería otro cortometraje que batió todos los records de visionados en internet, el que consiguió dar con una forma tan divertida como acertada para hablar de las dinámicas macroeconómicas responsables de la crisis. Para promocionar su cómic *Españistán: Este país se va a la mierda*, el 25 de mayo 2011, el joven dibujante Aleix Saló colgó el homónimo documental de animación en internet y logró unos tres millones de visitas en poco tiempo (hoy en día ha alcanzado la cifra vertiginosa de unos 6.400.000 visionados solo en el vídeo que él mismo puso en su canal de YouTube²). La explicación de los orígenes de la crisis –en resumen, la ley del suelo de 1998 y los efectos que tuvo– dio en el clavo y parece que llenó un vacío, a pesar de que España estaba ya en el tercer año de crisis. *Españistán* arrojó luz sobre el rincón oscuro de la economía e hizo evidente que esta debe formar parte de la cultura general. En unos 7 minutos, el cortometraje consigue explicar para el gran público los mecanismos que habían desencadenado el desastre, y, en combinación con su difusión en internet, aportó más al entendimiento de la crisis que cualquier libro de economía. El gran logro explicativo de *Españistán* consiste en reducir cuestiones macroeconómicas a su esencia y comentarlo en un lenguaje urbano, que se burla de la terminología críptica que suelen usar muchos economistas. El gran logro ético, por su parte, consistió en que Saló no culpabilizó a nadie en especial, sino a todos, porque todos, desde el presidente del gobierno hasta el consumidor más humilde, participaron en la lógica del desastre.

² www.youtube.com/watch?v=N7P2ExRF3GQ.

Entre los largometrajes raramente se han abordado cuestiones macroeconómicas de manera tan directa como en *La mano invisible* (2016) de David Macián. La película se basa en la novela homónima de Isaac Rosa y cuenta la historia de un tipo de obra de teatro que tiene lugar en una nave industrial en un polígono. La obra la protagonizan representantes de varias profesiones, cuya tarea consiste en hacer y deshacer su trabajo delante del público: el carnicero despieza los animales y tira la carne, la costurera cose sostenes para después destrozarlos, la chica en la línea de ensamblaje monta y desmonta piezas, el mecánico desmonta un coche para volver a montarlo, y el albañil construye una pared para tirarla después. Parte de la obra son también un mozo de almacén que les proporciona todo lo que necesitan, la teleoperadora encargada de hacer encuestas de satisfacción laboral y el informático que desarrolla una aplicación. Aunque nadie sabe para qué sirve este tipo de espectáculo –una revista se pregunta si es “arte o experimento”– nadie lo cuestiona realmente, porque todos están parados desde hace un tiempo y quieren trabajar a toda costa. Las escenas de trabajo en la nave son interrumpidas por flashbacks que muestran las entrevistas de trabajo en las que los empleados explican su situación laboral precaria debida a la crisis.

El espectáculo comienza bien, pero todo cambia cuando tras 25 días de trabajo la empresa les obliga a trabajar más. Aunque los empleados se reúnen para discutir sobre su situación, no se ponen de acuerdo respecto a lo que deben hacer ante el cambio de las condiciones de trabajo. Cuando el albañil se niega a trabajar más, lo echan. La empresa no emplea a nadie nuevo, sino que quiere que el mozo de almacén haga ahora el trabajo del albañil. Esto desencadena graves problemas en la organización del grupo, ya que ahora todos deben trabajar más para rellenar los huecos. Cuando la teleoperadora descubre que el informático está usando una aplicación para controlar la productividad y el rendimiento de los empleados, se rompe todavía más la unión entre trabajadores. La tensión estalla finalmente el día 42 cuando la costurera decide hacer huelga y la mayoría de sus compañeras la imitan. El público empieza a gritar e invade el escenario para destrozarlo todo.

La mano invisible es una alegoría de las condiciones de trabajo que desde 1989 se han ido deteriorando en los países europeos y que se han agravado en España debido a la crisis económica. A la bipolaridad entre

los EE.UU. y la Unión Soviética le sucedió un mundo multirelacional en el que los procesos de globalización alcanzaron una velocidad inusitada. En el mercado laboral ese cambio debilitó la posición del empleado e impuso el paradigma de la flexibilidad (Schriewer 2015: 175-176), cuyas consecuencias son uno de los temas principales de la película.

La falta de unión entre los empleados se representa a diferentes niveles en escena, reflejada en el concepto espacial del escenario: cada uno de ellos está como aislado para concentrarse solo en su trabajo. Se pueden observar mutuamente, pero es imposible que dos personas hablen sin que los demás se den cuenta. *Divide et impera*: toda la política de la empresa va en la dirección de separar a los empleados y de frenar todo tipo de solidaridad. Para eso se han desarrollado algunas técnicas eficaces: nadie conoce el contrato de los demás de manera que nadie sabe si tiene las mismas condiciones que los otros; los reajustes se hacen por persona y poco a poco, para que no se cree un colectivo unido. Hay un controlador dentro del grupo mismo, el informático, al que los demás consideran una especie de espía. La disociación entre los empleados se aprovecha además de ciertas jerarquías internas debidas a los distintos “valores” que tienen los trabajos entre ellos. La limpiadora y el camarero son los más afectados, porque sus trabajos se respetan menos y están forzados a trabajar más de la cuenta. Otra víctima de estas jerarquías es el chico africano, el cual sufre discriminación racista por parte del carnicero y del público, quien le considera como un empleado de segunda categoría que debe esforzarse más.

La disociación de los trabajadores se hace evidente en sus asambleas, que representan un tipo de autoorganización obrera: nunca llegan a un acuerdo porque desde el inicio hay personas, como el carnicero, que no quieren participar y que incluso se burlan de los “héroes de la clase obrera” (min 34).

Las entrevistas de trabajo que se insertan en la narración muestran que cada empleado se tiene que enfrentar solo a la empresa, no hay un colectivo de trabajadores. En las entrevistas solo se ve a los candidatos, pero nunca el rostro de la persona de recursos humanos, que habla desde el off.

Mientras que los empleados tienen que proporcionar todo tipo de información personal y referencias, no se sabe nada de la empresa, ni siquiera por qué montan el espectáculo. La empresa solo está representada

por la elegancia y belleza frías de su agente rubia y alta. No se sabe ni quiénes están detrás de ella ni qué pretenden con su proyecto. Si por parte de los empleados se exige una transparencia total, la empresa disfruta de una intransparencia completa. Si saber es poder, la empresa lo puede todo y los empleados nada. Los mecanismos de control corroboran este desequilibrio: se controla su productividad y se restan de esta trabajos que no se han terminado (como descubre la teleoperadora cuando rellena una encuesta ella misma porque uno de los clientes se negó a responder a las últimas preguntas). Cual *big brother*, la empresa parece flotar por encima de ellos, invisible pero presente, sobre todo porque se ha introducido en los miedos y las preocupaciones de sus trabajadores, que no paran de hacer suposiciones sobre el estatu quo real de las cosas.

La observación es otro tema clave del filme, que reproduce un juego complejo de miradas a cuatro niveles: los empleados, que se observan mutuamente; el público diegético que los observa trabajando; la empresa que los vigila, y, finalmente, el público de la película. No obstante, son siempre los empleados los que están en el foco. Su “extrema” visibilidad expresa su falta de protección y subraya el alto grado en el que están expuestos a la merced de los demás. En este cruce de miradas, corren el riesgo de quedar atrapados entre dos de ellas, como entre fuego cruzado: no solo los vigila la empresa, también los clientes se quejan cuando los baños no están limpios. De esta manera la responsabilidad la tienen que asumir los empleados personalmente, y no la empresa. El punto culminante de esta dinámica llega cuando el camarero del quiosco “emplea” por su propia cuenta a una prostituta para que limpie los baños, ya que él no tiene tiempo de hacerlo, a lo que se suma el final catastrófico, que consiste en la destrucción del escenario por parte del público, lo cual potencia el peligro al que están expuestos los empleados, sin que la empresa los proteja más que con un vigilante incapaz de hacer frente a la invasión masiva. Cero protección, máxima explotación, esa es la conclusión que pone en escena *La mano invisible*.

El personaje del vigilante es especialmente interesante a este respecto, porque tiene una posición ambigua entre los trabajadores y la empresa. A pesar de ser empleado él también tiene la tarea de garantizar el orden para que se pueda trabajar. Normalmente es el estado el que debería asegurar

este orden, pero con el vigilante la empresa se ha creado su propia institución ejecutiva con derecho a la violencia. No es baladí que sea el vigilante el último al que se despide y al que está dedicada la última escena: cuando todo está terminado se despide también al “segurata” quien, en resumidas cuentas, está tan desprotegido como los demás, porque se encuentra en la misma precariedad –una precariedad que le hace dar las gracias a la agente cuando le dice que vaya a recoger el finiquito–. El vigilante es nada menos que el punto sobre la i que perfecciona el sistema de explotación y de derrocamiento de la mano de obra. No solo hay un informático que controla su productividad, sino que también hay un guardia que les pega si hace falta, y este último no es más que otro empleado sin más derechos que ellos. La empresa ha conseguido una autarquía total que le asemeja a la estructura del estado mismo.

El éxito que tiene la obra de teatro en el mundo ficticio de la película arroja luz también sobre los absurdos de un sistema económico en el que las ganancias dominan las dudas éticas y morales. Porque, de hecho, el trabajo de los empleados crea una obra de teatro en gran parte a partir de la destrucción: se destrozan no solo las paredes del albañil sino también los sostenes, y, lo que es más problemático todavía, se tira toda la carne que el carnicero prepara. Para la empresa es obviamente más rentable destrozarse los materiales y la comida. De este modo se reflejan además las prácticas industriales de tirar de forma masiva productos que no se vendieron.

Bajo esta luz, el individuo se expresa solo a través de su rendimiento para la empresa, por eso los personajes no tienen nombres. Su anonimato hace hincapié en su intercambiabilidad, llevada al extremo en el caso del chico africano. Empieza como mozo de almacén y pasa a ser albañil. Aparte de eso podría trabajar de mecánico si hiciese falta, como explica en la entrevista de trabajo, pues conoce el oficio, aunque no tiene certificados. Más flexibilidad es imposible. En este ejemplo se muestra también que la empresa no respeta el sistema de formación que sirve para asegurar la calidad del trabajo. Si todos pueden hacerlo todo, todos son intercambiables y la empresa consigue un máximo de libertad y poder. Además, la situación del chico africano muestra que los extranjeros son los más vulnerables en este contexto y aceptan todo con tal de trabajar.

Uno de los logros de la película consiste en que evita caer en el fácil maniqueísmo entre la “maldad” de la empresa y la representación de los empleados como “víctimas”. Primero, porque se insiste en que ellos mismos mantienen la dignidad de su oficio y no se consideran gente de segunda clase que solo hace trabajos inferiores, porque hasta la limpiadora es consciente de que todos los trabajos son importantes e indispensables para el funcionamiento del sistema. Tampoco se consideran perdedores, dado que les gusta su trabajo y se identifican con él. Segundo, porque también hay una cierta responsabilidad en los empleados mismos, sobre todo en el caso de la chica de la cadena de montaje, quien ha interrumpido sus estudios cediendo a la tentación de ganar dinero “fácil” en una empresa de pescado en Noruega. Luego se da cuenta de que debería continuar su formación.

Desde este punto de vista, el título *La mano invisible* no es solo una alusión a la *invisible hand* de Adam Smith, sino también un homenaje a la mano de obra invisible. Poner el trabajo invisible en escena significa sacar a la luz los invisibles del mundo laboral, los que trabajan tras puertas cerradas (carnicero, chico de almacén, teleoperadora) y que no gozan de plataformas públicas.

La eficacia de *La mano invisible* no solo se debe a la complejidad de los niveles que representan los diferentes grupos que determinan el mercado laboral (empleador - empleado - cliente) y que hacen que la película consiga una representación total de su funcionamiento, sino también a dos decisiones formales: el uso de una dramaturgia no-aristotélica y de una estética kafkiana.

La estructura temporal del filme –cuyo argumento transcurre durante 42 días– es capaz de reflejar los procesos a largo plazo, algo que la concentración temporal nunca permitiría. A eso se añade la función de las entrevistas, que arrojan luz sobre las biografías laborales de los empleados. Aunque todos provienen de ámbitos distintos, se encuentran todos en una situación precaria debida a la crisis, incluso el informático. Las entrevistas alargan de esta manera la mirada temporal y proporcionan una visión completa de toda la carrera de los empleados. También, desde este punto de vista, se consigue plasmar la totalidad de la situación, y no un extracto o un punto culminante.

El uso del espacio –concentrado en la nave– podría parecer aristotélico, pero, como es un escenario, dominan sus significados metafóricos. Un escenario no es un lugar cerrado sino un lugar que se puede convertir en cualquier otro. Llama la atención la abstracción del lugar, no hay bastidores sino solo las herramientas de trabajo y los materiales. Los trabajos que se reúnen en la nave representan además una parte importante del sistema económico: construcción, alimentación, ropa, movilidad, higiene, investigación y digitalización. A la totalidad temporal se le une una mirada a la totalidad del sistema dado que la economía no se puede representar solo en parte ya que, de hecho, es un sistema en el que todos dependen de todos.

El enfoque del sistema hace que –contrariamente a las pautas aristotélicas– la psicología de los personajes o sus “caracteres” no se encuentren en el centro de interés. Aunque los empleados sí que son individuos, son personajes representativos de un grupo social y de un tipo de biografía, cuyo interés es más general que individual.

Fue Franz Kafka uno de los primeros que describió la precaria situación del individuo dentro del sistema económico con sus dinámicas abstractas y sus entidades administrativas. Para expresar la posición débil del individuo frente a un mundo cada vez más complicado y opaco, Kafka ha desarrollado una estética que combina lo concreto con lo abstracto, lo fantástico con lo alegórico. En textos como *Der Kaufmann*, *Das Urteil*, *Der Prozeß* o *Das Schloß* pone en escena a la sociedad como un conjunto anónimo e impalpable basado en reglas y formas a las que el individuo tiene que someterse sin saber cómo (Bockelmann 2007: 220). Sus personajes se encuentran en situaciones contradictorias que no controlan y negocian con agentes de entidades que existen, pero que no se definen. Lo desconcertante de esa situación es que sus consecuencias son reales, aunque nunca se perfilan sus razones.

La mano invisible comparte obvias analogías con la estética kafkiana: la empresa se representa solo por una agente, pero no se sabe más de ella; los personajes están a la merced de una situación que no entienden ni controlan; el espacio abstracto del escenario atrae significados alegóricos porque, como polígono y escenario, es real y metafórico a la vez, etc. Al mismo tiempo la película enriquece y completa esta estética con los elementos

documentales que constituyen las entrevistas y que, aunque son ficticias, pretenden ofrecer “información” sobre los personajes.

La mano invisible es uno de esos ejemplos raros en los que se recurre a una dramaturgia no aristotélica y a la estética kafkiana, especialmente eficaz para poner en escena al individuo frente a las instituciones, con el objetivo de captar la totalidad de los procesos y de las dinámicas del mercado laboral³. Si en numerosos ejemplos del cine social priman los destinos personales cuya puesta en escena se basa en la empatía con los personajes, *La mano invisible* capta el funcionamiento del conjunto. De esta manera permite al público entender los mecanismos y las consecuencias de la flexibilidad como paradigma dominante del mercado laboral.

Conclusión: pleito por un cine de economía

El cine español que se enfrenta a temas de la crisis lo ha hecho por regla general a través de la poética aristotélica para enfocar la precaria situación de los afectados y apelar de esta manera a la empatía de los espectadores. A este respecto, ha mostrado una gran sensibilidad para las dinámicas sociales que expresa principalmente de dos formas: por una parte, el cine documental, que describe una politización de los ciudadanos y la creación de nuevas formas de debate en las acampadas, y, por otra parte, el cine de ficción, que refleja muchas veces una descomposición social a nivel de las amistades e incluso de la familia. Aunque la crisis económica es el motor principal de estas dinámicas, sobre todo la de la descomposición, la complejidad de la representación de cuestiones económicas queda muy por debajo del nivel al que se retratan las relaciones personales. Parece que en esta falta de voluntad y de interés por estos temas se refleja una larga tradición del pensamiento intelectual, que desprecia la economía y demoniza el dinero.

³ Solo el cortometraje *En el castillo* (Franco Lorenzana, 2013) recrea la atmósfera de las obras de Kafka mediante una empresa laberíntica llena de agentes cuyas funciones son tan opacas como las pruebas que se le hacen al solicitante de empleo. Sorprende que haya tan pocos ejemplos de la estética kafkiana para describir el mundo laboral. Se puede suponer que lo kafkiano no cuadra tanto con la perspectiva más bien neomarxista que adoptan muchos cineastas.

Al mismo tiempo existe un puñado de títulos que sí abordan con más ambición el funcionamiento del sistema (económico). Cuanto más se alejan de las pautas aristotélicas, más capaces son de profundizar en estas cuestiones y dejar “el arrepentimiento”, como se dice en *El reino*, para llegar a “el análisis y la reflexión”. Las herramientas narrativas que usan incitan justamente a la reflexión: la polifonía de voces y de perspectivas, la gama de personajes que representa los diferentes niveles de los que se compone el sistema, los finales (más o menos) abiertos, la mezcla de ficción con elementos del documental como la entrevista, efectos de alienación según las directrices de Brecht (como escenas del rodaje que forman parte del film) y estéticas alternativas como la kafkiana.

No obstante, adoptar estas estrategias narrativas cuyas bases teóricas están ancladas en el teatro épico no significa que abandonen del todo los esquemas aristotélicos, sino que enriquecen un cine que está inclinado de manera unidireccional hacia las emociones y la diversión. *El reino* es un ejemplo perfecto de un cine que sabe combinar ambas cosas. Para que esta amalgama se consolide es necesario que el cine se acerque a las ciencias, sobre todo a la sociología. Desgraciadamente hay pocos títulos hasta la fecha que vayan en esta dirección. Sin restar méritos a los logros del cine español para reflejar y reflexionar sobre las consecuencias de la crisis, hay que constatar que un cine de economía es aún una asignatura pendiente.

Bibliografía

- Bernal, Fernando (2018). “Rodrigo Sorogoyen”. En: *Caimán. Cuadernos de cine*, 74, 125, 26-27.
- Bockelmann, Eske (2007). “Franz Kafka, *Das Schloß*”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Klassische Romane Europas in Einzeldarstellungen*. Hamburg: Dr. Kovač, 203-225.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Über das Fernsehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1964). *Schriften zum Theater*. Band VII. Berlin / Weimar: Aufbau.
- Herrmann, Ulrike (2013). *Der Sieg des Kapitals. Wie der Reichtum in die Welt kam: Die Geschichte von Wachstum, Geld und Krisen*. Frankfurt a. M.: Westend Verlag.

- Junkerjürgen, Ralf (2016a). “El cortometraje sobre la crisis: compromiso y espectáculo”. En: Junkerjürgen, Ralf / Scholz, Annette / Álvarez Olañeta, Pedro, eds. *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 155-174.
- Junkerjürgen, Ralf (2016b). “El fracaso del *homo oeconomicus*. *Todo un futuro juntos* (2014) de Pablo Remón”. En: Junkerjürgen, Ralf / Scholz, Annette / Álvarez Olañeta, Pedro, eds. *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 249-259.
- Junkerjürgen, Ralf (2017). “Anacronismos para politizar a los ciudadanos. *El futuro* (2013) de Luis López Carrasco”. En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 139-154.
- Junkerjürgen, Ralf (2018). “Plaza y habitación: Espacio e identidad en los cortometrajes sobre la crisis”. En: *Iberoamericana*, XVIII, 69, 37-46.
- Junkerjürgen, Ralf (2019). “‘Me equivoqué’ – Vom Scheitern des Intellektuellen. Alejandro Amenábar’s Blick auf Miguel de Unamuno”. En: *Bitácora de cine y actualidad*, 20/11/2019, <https://bitacora.uni-regensburg.de/?cat=100&lang=de> [consultado 10/05/2020].
- Kinkle, Jeff / Toscano, Alberto (2011). “Filming the Crisis: A Survey”. En: *Film Quaterley*, 65, 1, 39-51.
- Kreitler Hans / Kreitler, Shulamith (1980). *Die Psychologie der Kunst*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Losilla, Carlos (2018). “El pasado. *Todos lo saben*, de Asghar Farhadi”. En: *Caimán. Cuadernos de cine*, 75, 126, 69.
- Miguel, Amando de (2003). *Las ideas económicas de los intelectuales españoles*. Madrid: Instituto de Estudios Económicos.
- Monterde, José Enrique (2018). “Corrupciones y fraudes. *El reino*, de Rodrigo Sorogoyen”. En: *Caimán. Cuadernos de cine*, 75, 126, 69.
- Muñoz Molina, Antonio (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez Rodríguez, Julia (2020). *El movimiento del documental del 15-M. Discursos y estéticas de la indignación*. Diss. Universität Regensburg, <https://epub.uni-regensburg.de/41412/> [consultado 10/05/2020].

- Sartre, Jean-Paul (1995). "Plädoyer für die Intellektuellen". En: Sartre, Jean-Paul. *Plädoyer für die Intellektuellen. Interviews, Artikel, Reden, 1950-1973*. Reinbek: Rowohlt, 90-148.
- Schriewer, Klaus (2016). "Economía y trabajo en Alemania y España. Una breve comparación". En: Springer, Bernd F. W., ed. *La comunicación hispano-alemana. Por qué no nos entendemos y cómo conseguirlo*. Kassel: Reichenberger, 171-184.
- Weber, Max (2004). *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Vollständige Ausgabe, hrsg. von Dirk Kaesler. München: Beck.

Filmografía

- A New Way of Life*. España: 2012. Duración: 17 minutos. Dirección: Mikel Mas.
- A rastras*. España: 2013. Duración: 3 minutos. Dirección: Román Reyes.
- Casual day*. España: 2008. Duración: 95 minutos. Dirección: Max Lemcke.
- Cerca de tu casa*. España: 2016. Duración: 93 minutos. Dirección: Eduard Cortés.
- Cinco metros cuadrados*. España: 2011. Duración: 86 minutos. Dirección: Max Lemcke.
- El corredor*. España: 2014. Duración: 13 minutos. Dirección: José Luis Montesinos.
- El futuro*. España: 2013. Duración: 69 minutos. Dirección: Luis López Carrasco.
- El olivo*. España: 2016. Duración: 94 minutos. Dirección: Iciar Bollaín.
- El reino*. España: 2017. Duración: 126 minutos. Dirección: Rodrigo Sorogoyen.
- En el castillo*. España: 2017. Duración 20 minutos. Dirección: Franco Lorenzana.
- ERE, expediente de regularización de enchufes*. España: 2013. Duración: 8 minutos. Dirección: Alicia Puig.
- Eskiper*. España: 2012. Duración: 17 minutos. Dirección: Pedro Collantes.
- Españistán*. España: 2011. Duración: 7 minutos. Dirección: Aleix Saló.
- Felices 140*. España: 2015. Duración: 98 minutos. Dirección: Gracia Que-rejeta.

- Idiosincrasia*. España: 2014. Duración: 3 minutos. Dirección: Daniel Rodríguez Merino.
- La entrevista*. España: 2012. Duración: 3 minutos. Dirección: Daniel Ortiz.
- La casta*. España: 2013. Duración: 16 minutos. Dirección: Víctor y Raúl Tejera.
- La mano invisible*. España: 2016. Duración: 83 minutos. Dirección: David Macián.
- La punta del iceberg*. España: 2016. Duración: 91 minutos. Dirección: David Cánovas.
- Las distancias*. España: 2018. Duración: 100 minutos. Dirección: Elena Trapé.
- Las rubias*. España: 2016. Duración: 17 minutos. Dirección: Carlota Martínez Pereda.
- L'Homme de Rio*. Francia: 1964. Duración: 110 minutos. Dirección: Philippe de Broca.
- Lola rennt*. Alemania: 1998. Duración: 81 minutos. Dirección: Tom Tykwer.
- Los desheredados*. España: 2017. Duración: 19 minutos. Dirección: Laura Ferrés.
- Mientras dure la guerra*. España: 2019. Duración: 107 minutos. Dirección: Alejandro Amenábar.
- North by Northwest*. EE.UU.: 1959. Duración: 136 minutos. Dirección: Alfred Hitchcock.
- Perfectos desconocidos*. España: 2017. Duración: 97 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia.
- Perfetti sconosciuti*. Italia: 2016. Duración: 97. Dirección: Paolo Genovese.
- Smoking Room*. España: 2001. Duración: 91 minutos. Dirección: Roger Gual / Julio Wallovits.
- Somos amigos*. España 2014. Duración: 13 minutos. Dirección: Carlos Solano.
- The Bling Ring*. EE.UU. et al.: 2013. Duración: 90 minutos. Dirección: Sofia Coppola.
- Todo un futuro juntos*. España: 2014. Duración: 18 minutos. Dirección: Pablo Remón.

Todos lo saben. España / Francia / Italia: 2018. Duración: 132 minutos.

Dirección: Asghar Farhadi.

Todos tus secretos. España: 2014. Duración: 82 minutos. Dirección:

Manuel Bartual.

Trato preferente. España: 2014. Duración: 3 minutos. Dirección: Carlos

Polo Araujo.

Tupper. España: 2013. Duración: 17 minutos. Dirección: Angel Manzano.

Wall Street. EE.UU: 1987. Duración: 126 minutos. Dirección: Oliver

Stone.

Who's next. España: 2014. Duración: 3 minutos. Dirección: Tomeu Carrió

Comas et al.

Sobre el autor: Ralf Junkerjürgen es catedrático de Culturas Románicas en la Universidad de Regensburg. Campos de investigación: cine español y cultura española contemporánea. Monografías y ediciones: *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (ed. 2012), *El cortometraje español 2000-2015* (coed. 2016), *Discursos de la crisis* (coed. 2017). Junto a Julia Sánchez-Rodríguez y otros ha publicado una trilogía de relatos de nuevos inmigrantes españoles en Alemania, Francia y Reino Unido; es editor de la colección *Aproximaciones a las culturas hispánicas* (Iberoamericana / Vervuert) dedicada a estudios de medios de comunicación.