



Revista Latinoamericana de Estudios
sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad

ISSN: 1852-8759

correo@relaces.com.ar

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Eder, Jens

Imágenes de la Crisis Financiera. Las intervenciones de las películas documentales
Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, vol. 8, núm.
20, abril-julio, 2016, pp. 27-40
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273245298004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Imágenes de la Crisis Financiera. Las intervenciones de las películas documentales*

Images of Financial Crisis. Interventions documentary films

Jens Eder**

Instituto de Medios y Comunicación, Universidad de Mannheim, Alemania.
jens.eder@gmx.de

Resumen

Alrededor del mundo millones de personas sufren las consecuencias de la crisis financiera y económica; como también de la crisis de la deuda soberana: bajo el empobrecimiento, el desempleo y la falta de vivienda, bajo recortes en lo social, en la salud y en el sistema educativo. Los problemas que condujeron a la crisis aún persisten. En este sentido es de importancia la pregunta respecto a cómo los medios atraen a sus audiencias, y cómo pueden contribuir en la comprensión de la crisis, sus causas, consecuencias y sus posibilidades de resolución. El presente texto muestra qué películas documentales de importante contribución en cine, televisión e internet corresponden a este contexto. Esto está en relación a la pregunta, si acaso formas estéticas específicas son particularmente adecuadas para tales propósitos de comprensión política. El artículo examina en primer lugar cuatro de las más exitosas películas en Europa de la gama de películas documentales sobre la crisis financiera, partiendo de posiciones de discursos como estrategias retóricas, estéticas y afectivas. Let's make Money (Erwin Wagenhofer, Austria 2008), Capitalism (Michael Moore, Estados Unidos 2009), Inside Job (Charles H. Ferguson, Estados Unidos 2010) y Debtocracy (Xpeokpatia, Katerina Kiitidi; Aris Chatzistefanou, Grecia 2011).

Palabras clave: Medios; Crisis Financiera; Películas Documentales; Estética; Afecto.

Abstract

Around the world millions of people suffer the consequences of financial and economic crisis; as well as the sovereign debt crisis: under impoverishment, unemployment and homelessness, by cuts in the social, sanitary and educational system. The problems that led to the crisis still persist. In this sense it is important the question about how the media attract their audiences, and how they can contribute to the understanding of the crisis, its causes, consequences and possible resolutions. This article shows which documentary films made an important contribution on the cinema, television and internet in the mentioned context. This is related to the question, if specific aesthetic forms are particularly suitable for such politic comprehension objectives. The paper examines, on the first place, four of the most successful films in Europe in the range of documentary films on the financial crisis, starting from discourse as rethoric, aesthetic and affective strategies. Let's make Money (Erwin Wagenhofer, Austria 2008), Capitalism (Michael Moore, United States 2009), Inside Job (Charles H. Ferguson, United States 2010) and Debtocracy (Xpeokpatia, Katerina Kiitidi; Chatzistefanou Aris, Greece 2011).

Keywords: Medias; Financial crisis; Documentary Movies; Aesthetics; Affection.

* Traducción del alemán: Cecilia Musicco.

**Dr. Profesor en el Instituto de Medios y Comunicación, Universidad de Mannheim.

Imágenes de la Crisis Financiera. Las intervenciones de las películas documentales

Alrededor del mundo millones de personas sufren las consecuencias de la crisis financiera, la crisis de la deuda soberana, y su subsecuente economía: el empobrecimiento, el desempleo y la falta de vivienda, los recortes en lo social, en la salud y en el sistema educativo. Los problemas que desataron la crisis, no han sido resueltos bajo ningún aspecto. Y las correcciones sobre el sistema económico demandado en argumentos convincentes (Harvey, 2010; Roubini y Mihm, 2010; Turner, 2012), no son implementados consecuentemente por los gobiernos. Los ricos siguen beneficiándose a costa de los pobres, siguen los negocios con el principio de la “*moral hazard*”, un capitalismo desregulado que favorece a las operaciones financieras de riesgo y conduce a particulares, empresas y países enteros a la próxima burbuja de deuda. Esto es posible también dado que la opinión pública generalmente reacciona con desinterés ante los temas económicos, lo consideran incomprensible y lo dejan así en manos de expertos y lobistas. De cara a esto es que se apela a las “ciencias de los medios de comunicación” a hacer frente a los discursos que influyen el manejo público de la crisis. De particular importancia es entonces la pregunta acerca de cómo los medios atraen al tema a sus receptores, y cómo contribuyen a la comprensión de la crisis, a sus causas, sus consecuencias, y a sus posibles soluciones. A continuación mostraré qué contribución sustancial en relación a esto hacen las películas documentales tanto sea en cine, televisión e internet. Incluyendo también la pregunta: si ciertas formas estéticas en este sentido son especialmente adecuadas para el propósito de la clarificación política.

Para responder a esta pregunta no es suficiente analizar películas aisladas o temas sobresalientes, sino que se deben poner en contexto las películas relevantes que existen en oferta, y considerar el discurso de los medios acerca de la crisis financiera. Discurso que no ofrece una buena imagen

en absoluto. Varios estudios dejan la impresión (y el periodismo de televisión por lo menos hasta el 2010) que los medios apenas dejan una crítica constructiva (Cetin, 2012; Bach *et al*, 2012; Picard *et al*, 2014), a muchos se les recrimina el fracaso o ser “*Econotainment*” (economía + entretenimiento) (Arlt y Storz, 2010; Metz y Seeßlen, 2012). La producción existente de largometrajes decepciona: la mayoría de las películas de Hollywood- como *Wall Street: Money never sleeps* (Oliver Stone, USA 2010) - individualizan el conflicto de la crisis y proponen a la familia como un lugar de resguardo en vez de las soluciones políticas (Kinkle y Toscano, 2011: 44). Aunque los libros de referencia ofrecen análisis diferenciados, estos solos llegan a un público limitado. En este contexto discursivo las películas documentales cierran una brecha. Desde una perspectiva política representan herramientas para un cambio de conciencia, proporcionando argumentos, identificando relaciones, haciendo visible lo oculto, dando voz a los marginados, desencadenando emociones y empatías, llamando a la acción, estableciendo vínculos sociales e identidades. En comparación con el periodismo resultan de una menor presión en tanto al tiempo requerido para una investigación más intensiva, están menos sujetas a restricciones editoriales y de formato. Mucho más detalladas que los informes de resumen, pero no de tiempo tan lento como las lecturas de no ficción. Su forma visual por sobre todo obliga a la concreción, claridad y a ser concisa. Su discernimiento sobre la crisis financiera pone en escena pruebas concretas e incorpora argumentos a desarrollar, en los que los actores muestran en detalle condiciones de vida y traen a la vista a través de una forma estética, condiciones sociales. Esta ventaja sin embargo trae aparejada dificultades. ¿Cómo se muestra la crisis financiera, sus causas y consecuencias en imágenes? ¿Cómo registrar una realidad que “se desliza en lo funcional” (Brecht, [1930] 1992: 469),

que en los medios audiovisuales particularmente son dependientes de la narración, la reducción de la complejidad y la concreción? *"I don't know how you show a credit default swap on the screen"*, se queja Oliver Stone (Nocera, 2010). El mundo de las finanzas parece visualmente monótono, matemáticamente abstracto y funcionalmente inescrutable. Sus acciones decisivas se realizan a través de términos técnicos, fórmulas, algoritmos y son perceptibles sólo a través de los medios de comunicación, conversaciones telefónicas y monitores de computadoras (Meissner, 2012). Apuestas complejas obran en una temporalidad entrelazada: las percepciones erróneas que conducen a falsas expectativas del desarrollo en el futuro, han desaparecido hace tiempo. Las consecuencias de las transacciones permanecen al momento latentes, virtuales, recién mucho más tarde aparecerán diversas consecuencias, difíciles de entender como efectos de la misma causa. Precisamente por esto son relevantes los documentales y sus posibilidades estéticas de clarificación y puntualización, que demanda ocuparse en tres preguntas complejas:

1. ¿Cómo se ha desarrollado la oferta de documentales sobre crisis financiera? ¿Cuáles películas han sido particularmente influyentes? ¿Qué similitudes y diferencias hay entre ellas, y cómo han sido incluidas en el sistema de medios?

2. ¿Qué posiciones discursivas representan las películas? ¿Qué causas y consecuencias, qué culpables y qué víctimas, qué críticas y qué soluciones abordan? ¿Qué conocimientos traen a luz? ¿Y qué interpelaciones hacen a la audiencia?

3. ¿Qué retóricas y estrategias estéticas persiguen? ¿Qué formas de diseño audiovisual utilizan? ¿Desarrollan una estética específica de la crisis financiera? Y si sí: ¿cómo deben estas evaluarse?

La oferta en cine y cuatro películas de muestra

El consiguiente estudio es una compilación de todo lo encontrado en cine, en televisión e internet que conste de al menos 30 minutos de duración, accesible en Europa ya sea en alemán o en inglés (sincronizado o subtulado), y que dediquen como tema central la actual crisis financiera. La lista se encuentra disponible online (Eder, 2014). Entre el año 2006 y el año 2012 fueron producidas por lo menos 93 películas, de las cuales 29 fueron producidas para cine, 45 para televisión y 19 para distribución online o DVD.¹ La mayor parte de las películas de cine e internet

1 La clasificación de los medios es en parte azarosa, y hay seguramente muchas más películas con menos difusión.

provienen de los Estados Unidos, por el contrario las registradas en producciones para televisión provienen de Europa. La cantidad, el tipo y las temáticas de las películas van transformándose durante el transcurso de la crisis. Los cineastas a menudo reaccionan ante los acontecimientos de la crisis, pero los tiempos de la producción llevan a demoras. En el año 2006 creció la "burbuja" inmobiliaria en los Estados Unidos, siendo en gran parte desapercibida en otros lugares. Tanto en este como en el año siguiente se advierten solo películas dispersas sobre el sobreendeudamiento y el estallido de la burbuja. Cuando esto ocurrió y los acontecimientos se precipitaron, otras películas atacaron el tema rápidamente. En el año 2008, la crisis bancaria culminó con el colapso de las grandes instituciones financieras, para el año 2009 se pusieron en marcha programas de rescate y estímulo, que durante la siguiente recesión contribuyó a la crisis de la deuda soberana. Durante ese tiempo (2008-2010) surgieron anualmente entre 4 a 7 películas para cine, y 7 a 12 para la televisión. Desde el año 2011, durante el curso de la "eurocrisis" bajó el número de películas para cine, pero por otro lado pueden encontrarse más videos online. A partir del año 2012, las producciones resultantes suelen dedicarse más a temas específicos, como experiencias individuales o bien a países particulares. La mayoría de las películas no alcanzan muchos espectadores, pero esto de ninguna manera puede aplicarse a todas. Ocupándonos en las posibilidades de la clarificación política a través de las películas documentales, nos concentraremos en las siguientes de las cuatro películas más vistas de los años de crisis entre los años 2008 hasta el 2011: *Let's make money* (Erwin Wagenhofer, Austria 2008) *Capitalism, a love story* (Micahel Moore, Estados Unidos 2009), *Inside job* (Charles H. Ferguson, Estados Unidos 2010) y *Debtocracy* (Xpeokpatia; Katerina Kitidi / Aris Chatzistefanou, Grecia 2011).² Tomados en conjunto todos los países y medios de comunicación (incluyendo las emisiones de televisión, proyecciones de DVD y descargas de internet) el número de audiencia de estas películas debe estar en millones, en donde las dos películas estadounidenses alcanzan significativamente más espectadores que

2 Posiblemente un mayor alcance tomaron los videos de la línea *Zeitgeist* (Peter Joseph, Estados Unidos 2007; 2008; 2011), que desencadenaron un movimiento de culto. Esto requiere una discusión por separado, que no será aquí cubierta, dado que tienen que ver con la crisis financiera solo en un contexto de conspiración oculta y que no cumplen con los criterios básicos de investigación y de argumentación racional (Goldberg, 2011).

las europeas.³ En el orden de su aparición retratan el desarrollo de la crisis y el discurso documental: acerca de la burbuja especulativa (*Let's make money*, 2008), acerca del Bailout (*Capitalism*, 2009) y acerca las consecuencias (*Inside job*, 2010) hasta llegar a la crisis de la deuda europea (*Debtocracy*, 2011).

Las cuatro películas pertenecen al tipo de "committed documentary" (documentales comprometidos) (Waugh, 2011: 6) por lo tanto representan explícitas posiciones políticas de oposición y buscan intervenir en los procesos políticos actuales. En este sentido sugieren una crítica a las posiciones generalizadas sobre la estética política. Como es sabido se reconocen algunas teorías influyentes y solo algunas obras como realmente políticas, aquellas que se corresponden con una estética anti convencional, anti-mimética o anti-identificatoria de disidencia, de alienación, autoreflexividad o deconstrucción (Comolli y Narboni, 1969; Wollen, 1972; Rancière, 2010). Las películas presentadas explicitan por el contrario el potencial político y la multiplicidad estética de películas populares, que apuntan a la emoción y a la identificación (y confirman así argumentaciones tales como Smail, 2009 o Kozloff, 2013). Sobre eso su análisis muestra por qué es que fracasan los enfoques de una estética política si se permanece fijo en trabajos aislados y no se tiene en cuenta la interacción discursiva y transmedia de los distintos trabajos y estéticas.

A continuación presentaremos brevemente las cuatro películas, a fin de transmitir una impresión de sus objetos y concepciones, y empezar a adentrarnos en sus estrategias retóricas, estéticas y de trans-medios.

La primera película exitosa acerca de crisis financiera llegó en el año 2008 desde Austria y fue en el año 2009 galardonada con el premio alemán a las películas documentales. *Let's make Money* de Erwin Wagenhofer describe una problemática integral: con el fin de generar ganancias para los inversionistas, los ejecutivos occidentales explotan sin escrúpulos a las personas de los países más pobres. Para ello se apoyan en políticas económicas neoliberales, subsidios injustos instrumentalizados por el Banco Mundial y en la extorsión a través del crédito. Asimismo incluso

dentro de los países más ricos, también se da lugar a una redistribución de abajo hacia arriba y a la privatización de los bienes públicos. Los salarios caen por la globalización, los especuladores contrabandean su dinero en paraísos fiscales, y el sistema financiero conduce a una riesgosa burbuja inmobiliaria. Si este desarrollo no es contrarrestado amenaza fuertemente de crisis económicas y guerras, según indica gente de garantía como el político del SPD Hermann Scheer.

Let's make Money en general versa acerca de las consecuencias globales de un sistema económico y financiero injusto. La película fue pensada como advertencia previa a la crisis, la cual luego al momento de su estreno ya había estallado. Su argumento se despliega en doce capítulos en los que conecta en red precedentes y lugares heterogéneos en todo el mundo, hace un paralelismo y contrasta: minas de oro en Ghana, suburbios en India, bancos en Singapur y Londres, campos de algodón en Burkina Faso, el Banco Mundial en los Estados Unidos, privatizaciones en Austria, neoliberalismo en Suiza, ruina de inversión en España, paraísos fiscales británicos, y el parlamento en Berlín. Estos lugares heterogéneos conectan la narrativa de la película a través de un hilo conductor, el cual va desde situaciones de explotación, sus causas y consecuencias hasta interpelaciones de advertencias. La retórica se caracteriza por una observación analítica, redes causales, sinécdoque y entimema contrastada. La película renuncia a explicaciones de voz en *off* y se compone casi exclusivamente de secuencias observables y entrevistas informales. Son observados y entrevistados tres grupos de actores: los especuladores, las víctimas y los críticos del sistema. Los enfoques de larga duración dejan hablar por sí mismo a lo que se muestra. Algún comentario realizado a través de escasos intertítulos, imágenes simbólicas, pero por sobre todo el desmantelamiento de los especuladores charlando a través de un montaje contrastante. Después de esto un comerciante de algodón de África nos señala los efectos devastadores en las condiciones de vida de su país, de las subvenciones occidentales, y se muestra una larga secuencia donde mujeres y niños trabajan en una cantera en situación prácticamente de explotación. Escenas que operan en una yuxtaposición de imágenes extremas que van desde situaciones de pobreza, reflejando la carroña representada en los buitres a imágenes en un lujoso hotel en Ginebra donde aparecen palomas y marcos de oro, y en donde el redactor de economía de la NZZ nos aclara: "el dinero y los bienes deben moverse

³ Pruebas de esto son las taquillas de cine mundial para *Capitalism* e *Inside job* (17.436.509, 7.871.522 DollarIt. Box Office Mojo), para *Let's make money* la estadística de espectadores (2008 es algo de 200.000 espectadores en cines austríacos y alemanes; Binter, 2009; <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=376&TID=3>), para *Debtocracy* el número de reproducciones basado en las declaraciones de los productores.

libres por el mundo, las persona no". Tales contrastes entre lugares, imágenes y declaraciones forman el núcleo de la película. El diseño de imagen y sonido hace hincapié en ser sobrio y fresco, los espectadores deben sacar así sus propias conclusiones. Se renuncia a la música y a la dramatización, esta sobriedad fortalece así la indignación.

La película más exitosa del año 2009, *Capitalism – a love story*, de Michael Moore, procede contrariamente en el opuesto. Acerca de Moore ya se han dicho y escrito muchas cosas (Bernstein, 2010) y en *Capitalism* se encuentran nuevamente las características de sus primeras películas. Donde Wagenhofer apuesta seriedad, minimalismo y a la propia actividad del espectador, Moore va por una estrategia popular, de provocación y de polémica, el entretenimiento y lo emocional, la simplicidad del humor y una sátira exagerada. Donde Wagenhofer como director entra en un segundo plano, Moore se presenta a sí mismo en escena como narrador en primera persona y performer estrella de su película. Se presenta como astuto campesino promedio americano yendo en búsqueda de las causas de la crisis en los Estados Unidos y siempre en movimiento en interacción constante con culpables y víctimas. Mientras *Let's make money* describe una red global del sistema económico actual, la película de Moore narra el desarrollo histórico de los Estados Unidos, que pasa de ser "buena" a ser "desencadenada", un capitalismo destructivo que comenzó con las políticas desreguladas de Reagan y culmina en *Credit crunchy Bailout*. El enunciado central de la película dice simplemente: "*The banks and corporations had a simple plan: to remake America to serve them*" ("Los bancos y las corporaciones tienen un plan simple: rehacer a los Estados Unidos para servirlos", voz en off de Michael Moore).

La curva cronológica de la historia del capitalismo estadounidense se entrelaza de una manera compleja entre recuerdos personales de Moore y varias digresiones sobre desalojos, privatizaciones, delincuencia económica, recortes en el empleo, huelgas, empobrecimiento o religión: un *patchwork* de la crítica del capitalismo. Al igual que Wagenhofer constituye como un principio esencial de la retórica un montaje contrastando entrevistas, tanto a los especuladores, a las víctimas y a los críticos, pero la técnica de entrevista de Moore es completamente otra. Da a los espectadores una clasificación: una música emotiva acompaña a los interrogatorios, y a las secuencias de observación,

las víctimas son presentadas con empatía dramática, las autoridades son tratadas con sumo respeto, los políticos de la oposición y gerentes son fuertemente atacados o ridiculizados. Una enorme cantidad de material visual extra añade variedad, entre ellos encontramos fotos, gráficos, fragmentos de texto, animaciones, grabaciones de cámaras de vigilancia, videos amateur, extractos de programas de televisión, juegos y películas educativas. La película está plagada de figuras retóricas para visualizar la crisis financiera, con absurdos audiovisuales, hipérbolas, metáforas y alegorías: gerentes de bancos son comparados con ladrones de bancos, los Estados Unidos con la decadencia de Roma. Se suceden abruptamente modos de exposición refinados y brutales hasta que la búsqueda de Moore culmina en una quijotada simbólica: como ejército de un solo hombre sitia las torres de las oficinas de las entidades financieras para reclamar la plata de los impuestos del rescate bancario. Hacia el final son mostradas exitosas huelgas y protestas de trabajadores, el gobierno de Obama aparece como la nueva esperanza, antes de que la película termine con una interpelación a la acción política.

En el año 2010 aparece *Inside job*, que fue galardonada con el premio de la academia como la mejor película documental, y difiere significativamente tanto de la película de Wagenhofer como de la de Moore. Mientras que en estas la crisis financiera aparece como una deformidad amenazante de un sistema económico disfuncional, el ángulo de visión se hace más estrecho en Ferguson: después de un prólogo al hecho de la bancarrota del Estado, se concentrará en las causas de la crisis inmobiliaria en los Estados Unidos. Por medio de una búsqueda de investigación Ferguson y su equipo sitúan a los culpables dentro de una trama corrupta de la industria financiera, de la política y de la economía. En cinco amplios, cronológicos, y organizados capítulos *Inside job* muestra detalladamente (al igual que las películas anteriores) cómo la crisis se originó a partir de la interacción de numerosos factores: desregulación política, imprudencia empresarial, productos financieros de riesgo, venta de calificaciones e informes, engaños al comprador y falla de inspectores entre otros. Al igual que Moore, Ferguson denuncia la falta de persecución penal, pero ve sin embargo que tampoco hay salvación en el gobierno de Obama, ya que en temas cruciales los cómplices asentaron: "*It's a Wall Street government*", en el juicio del abogado Robert Gnaizda. Dirigida al igual que en las otras

películas son nombrados uno por uno los culpables de más alto nivel, por ejemplo el gerente financiero y político Timothy Geithner o economistas como Glenn Hubbard. Ferguson basa su evidencia en una serie de entrevistas, incluso más fuertemente que en las películas anteriormente mencionadas, pero esta vez no con las víctimas de la crisis. Más bien se concentra en los ex asesores políticos y empresarios y actores de alto nivel de la industria financiera, la política, el derecho y la ciencia, y usa su acceso a figuras influyentes como Christine Lagarde o Nouriel Roubini. Sus entrevistados no hacen un relato casual como con Wagenhofer, no son provocados por la ingenuidad como con Moore, sino que Ferguson proporciona preguntas precisas y los lleva dado el caso a ser arrinconados en una posición más exigente de conocimiento.

Ligado por la voz en *off* omnisciente de la estrella de Hollywood Matt Damon, esta historia de la crisis resulta de la combinación de entrevistas y material de archivo, documentos de textos, gráficos, animaciones, e intertítulos explicativos. Escenas ocasionales de sexo y crimen, espectaculares tomas panorámicas, música y montaje para romper con la narrativa; la película en su totalidad está perfectamente iluminada por un correcto acabado de alto brillo en imágenes. Ya la secuencia del título (un vuelo de cámara sobre los rascacielos de Nueva York acompañado por la canción de Peter Gabriel “*Big Time*” (“*I’ll be a big noise with all the big boys / There’s so much stuff I will own*”) recuerda las convenciones del cine de Hollywood. A pesar de la alta densidad de detalles de información técnica-financiera, da la impresión que los principios básicos del desarrollo son tan claros y sencillos que cualquier inexperto puede entender la crisis financiera y desarrollar una opinión política al respecto. Al igual que las otras películas, *Inside job* desemboca en una interpelación a la acción para llevar a los responsables ante la justicia.

El más exitoso documental acerca de la crisis del año 2011 no es ninguna película producida para cine sino una producción de bajo costo para internet, iniciada por los periodistas de difusión griegos ArisChatzistefanou y Katerina Kitidi, y financiada a través de *Crowdfunding* (con un costo de 8.000 euros). Subtitulada en seis lenguas la película *Debtocracy* (Xpeokpatia) fue divulgada en *You Tube* y gratuitamente a través de su propia página web. Alcanzó según lo informó el mismo cineasta alrededor de dos millones de espectadores y recién luego fue

explotada en cines.⁴ A diferencia de las películas anteriormente mencionadas *Debtocracy* se dedica a un episodio particular de la crisis financiera, más concretamente a la crisis de la deuda en la zona euro, la dominación a través de la deuda, y la política de austeridad sostenida en Grecia. La película presenta argumentos que demuestran que Grecia no es responsable de tal deuda, sino que esta se debe al sistema de crisis del capitalismo, la economía financiera, el sistema fiscal injusto, el rescate bancario financiado por impuestos y a la competencia desleal en Europa. Los directores sostienen que el control financiero externo (tal como ocurrió en Argentina) es destructivo y que la deuda griega es ilegítima, ya que se ha llegado a “deudas odiosas” de una manera antidemocrática.

Siguiendo el modelo de Ecuador, sostiene que una comisión podría probar y decidir que la deuda no debe ser pagada. Así es que la película representa una posición, que no ha aparecido en su momento debido a una difamación hacia “los griegos” entre los tendenciosos medios de comunicación alemanes.

La estructura de la película sigue en esta línea de argumentación y utiliza para ello diversos materiales audiovisuales, algunos exteriores y extractos de videos de internet, documentales y de películas de animación. Las entrevistas constituyen nuevamente el núcleo, esta vez exclusivamente con expertos. Junto a científicos y a políticos griegos hacen su análisis de la situación intelectuales destacados de la izquierda como David Harvey, Eric Toussaint, Alain Badiou y Sahra Wagenknecht; el lado opuesto viene a la palabra solo en las grabaciones de la televisión y se pone en evidencia mediante el montaje. En su estructura fluida y en su mezcla diversa de materiales de imagen *Debtocracy* es similar en partes a *Capitalism* de Moore. Los medios de producción son visiblemente sencillos, y en lugar de la presencia dramática de estrellas mediáticas como comentaristas entra la voz en *off* sobria de una mujer y un hombre (probablemente la del cineasta). La película se centra en una revuelta contra el gobierno griego y los dictados de la Troika: “*We should stop paying the debt, exit the eurozone, and nationalize the banking system*”, como dice Chatzistefanou en una entrevista (2011). En el año 2012 continuarán su agitación política con *Catastroika*, una película acerca de las consecuencias de la política de austeridad.

4 El sitio original www.Debtocracy.gr ya no es accesible; el nuevo sitio <http://infowarproductions.com/> ya no contiene toda la información, esto se puede encontrar en diversos artículos de revistas (Chakraborty, 2011).

Retórica, Estética y Afecto

En las cuatro de las más exitosas películas sobre crisis financiera ya mencionadas, se perfila de manera ejemplar el desarrollo de un detallado discurso documental ligeramente retrasado en relación al desarrollo económico-político: las prioridades temáticas se desplazan de advertencias en el año 2008 a acusaciones en el año 2009, en el 2010 acerca de la investigación sobre las causas y en el año 2011 marcados posicionamientos políticos, que también se refieren a las consecuencias tales como la crisis de deuda soberana. Vemos que las películas norteamericanas se limitan en gran medida a los Estados Unidos, mientras que las europeas dan cuenta de una perspectiva internacional. El foco del contenido es también diferente, puede centrarse en la explotación global (*Let's make money*), en el capitalismo norteamericano (*Capitalism*), en la industria financiera desregulada (*Inside job*) y en la deuda del estado griego (*Debtocracy*).

Así es que las películas siguen estrategias muy variadas al enfrentarse con lo complejo y abstracto del tema financiero, formando por así decirlo estéticas opuestas. *Let's make money* es lenta, silenciosa, cautelosa y exige un ejercicio de pensamiento. *Capitalism* por el contrario es ágil, fuerte, colorida, de fácil comprensión, y va a través de lo simple y de la exageración humorística. *Inside job* cuida un aspecto *cool* y perfecto, mediado por entrevistas exigentes y un conocimiento detallado resultado de una investigación sobre economía financiera volcado en una alta densidad de información. *Debtocracy* se sirve de la voz en *off* y de materiales de archivo para argumentar con recursos limitados una posición discursiva marginalizada. Una mirada más cercana a las películas muestra tres niveles de diferencias profundas respecto a los modos documentales, la estructura retórica y los estilos audiovisuales.

En el nivel más abstracto de la descripción las películas se dejan ordenar por diferentes bases de documentación o modos, las cuales están marcadas por acciones características hacia lo que se muestra: estos es a través de la actividad de un observador neutral, la intervención, la expresión del pensamiento subjetivo, la mediación de conocimiento autorizado, el esteticismo o la autoreflexión (Nichols, 2010). Es aquí que las cuatro películas difieren llamativamente. *Let's make Money* semeja al cine directo en sus gestos de una posible evocación, y en una observación "objetiva" de los hechos. *Capitalism* por el contrario se conecta con "lo performativo", "lo participativo",

y lo "reflexivo" de las películas documentales post modernas: Moore no solo toma el rol de narrador en primera persona, sino que entra en interacción como performer con otros actores, y expone sus reacciones críticas y emocionales sobre los hechos. *Debtocracy* sigue el modo clásico de exposición: en el estilo de la escuela de Grierson explica con comentarios los hechos con el gesto de autoridad de un experto. *Inside job* también está dominada por esta modalidad aunque el director potenciará con nuevos hechos a la luz a través de entrevistas de investigación. Con estos enfoques se combinan las específicas posiciones de los realizadores: Wagenhofer se ejercita en la moderación, Moore se lanza a los hechos como representante de la "gente común", Ferguson muestra los acontecimientos con un gesto de autoridad superior, Kitidi y Chatzistefanou se distancian detrás de voces impersonales.

Con respecto a la pregunta ¿cómo organizan su material de cara a la historia y sus argumentos? Algo concreto se deja mostrar en las diferencias entre las películas basado en sus narrativas y estructuras retóricas. Las posibilidades de organización son variadas (Bordwell y Thompson, 2001). Acerca de los patrones, responden al tipo de argumentación al estilo de una tesis: responder a una pregunta, resolver un problema, demostrar un vínculo asociativo, la clasificación de los ejemplos o un modelo piramidal de los informes periodísticos donde lo importante va primero. La cuestión crucial es sin embargo cómo se sostiene una película documental en el "contar algo", en qué medida se ajusta lo observado en la estructura de una dramaturgia popular y cuenta historias simples y cerradas, en la que un simpático protagonista alcanza sus claros objetivos atravesando obstáculos que van en crecimiento (Eder, 1999). La exigencia a la narración, a la personalización y a la emocionalización en las películas, a menudo conduce a que los documentales no cumplan sus objetivos o pierdan autenticidad.

Entre las cuatro películas mencionadas ninguna sigue el esquema canónico de "historia". A pesar de que todas ellas utilizan el poder afectivo de la narración, sin embargo combinan esto en diversos grados con otras formas anteriormente mencionadas de organización, surgen así estructuras complejas. *Capitalism* se acerca más a una historia convencional: la estrella del documental se constituye como detective de lo que en el sistema económico de los Estados Unidos "va mal" y lucha heroicamente contra los excesos capitalistas. Traslada lo picaresco a una

estructura de preguntas y respuestas (¿Cuáles serían las causas de los problemas actuales, y qué se podría hacer al respecto?) lo que es punto de partida para innumerables digresiones con cambio de actores. El más largo de los relatos trata sobre la historia del capitalismo en Estados Unidos, numerosas historias individuales ilustran a modo de ejemplos este fracaso. Tan delgado es el hilo narrativo, tan suelta la estructura de episodios que no existe tensión lineal, sino un *patchwork* de múltiples perspectivas. En las otras películas también se muestra una específica combinación del esquema pregunta-respuesta, del patrón de resolución de problemas, de la argumentación y de la narración.

Cada película va por una pregunta que durante el recorrido será respondida: ¿Qué hacen los bancos con nuestro dinero? (es la línea de *Let's make money*). ¿Cuáles son las causas de la crisis financiera en los Estados Unidos? (*Insidejob*). ¿De dónde viene la crisis de la deuda griega? (*Debtocracy*). Las respuestas dan nombre a una necesidad de solución a los problemas: las inversiones bancarias inciden destructivamente (*Let's make money*), o Grecia es la víctima de un sistema económico disfuncional (*Debtocracy*). En las películas en las que se representan estos problemas y sus soluciones, se formula o se reafirma al mismo tiempo su tesis central; las respuestas a sus preguntas iniciales pueden entenderse al mismo tiempo como argumentaciones para esta misma tesis. En gran medida su fundamento se produce nuevamente en forma narrativa, de lo que emergen los siguientes patrones: (1) Pregunta inicial (con una tesis con respuesta incorrecta), (2) Una respuesta detallada a la pregunta (también fundamento de la consiguiente tesis), (3) Tesis: determinación del problema y una propuesta de solución, (4) Interpelación a la acción.

Sin embargo es en la parte principal (2) de las películas donde estas son estructuradas de manera muy diferente. *Capitalism* cuenta la búsqueda de Moore de una respuesta, en la que está inserta la historia de capitalismo de los Estados Unidos y muchas otras pequeñas historias que a modo de serie de ejemplos ilustran una decadencia. *Let's make money*, desarrolla por el contrario una red narrativa y episodios descriptivos en los que por momentos aparece solo un individuo (por ejemplo un inversor), en otros momentos aparecen colectivos (trabajadores africanos de la mina) y estos conectados causalmente a un nivel superior. En *Inside job* se expone la historia de la crisis financiera norteamericana desde cuantiosos relatos de entrevistados, donde cada uno delinea los

factores individuales de la totalidad compleja de los hechos. *Debtocracy* explica el desarrollo de las crisis de deuda en Grecia no desde la acción de los individuos sino desde colectivos e instituciones: países, bancos, empresarios y movimientos de protesta.

Los relatos de estas películas no satisfacen el patrón de dramaturgia popular, sino que estas se despliegan en red y formas irregulares, muchas veces fragmentarias, y tienen una gran proporción de actores no personales sino colectivos. Pero si es evidente que estas películas utilizan el potencial afectivo de la narración: la implicación emocional y la empatía con actores y narradores, la generación de tensión, la curiosidad y la sorpresa, la complacencia a través del sentido y la orientación.

Los espectadores son incluidos como posibles protagonistas de una historia abierta, en la que deben por sí mismos luchar por un "final feliz". También se muestra que ninguna de las películas elige una estrategia anti mimética de deconstrucción, des-emocionalización, o de alienación. Y esto no es de extrañar: la crisis financiera no es siquiera cotidiana, comprensible; no se corresponde con un pensamiento enquistado o patrones de percepción que deben ser más bien quebrados y deconstruidos, es para la mayoría de la audiencia un gran signo de interrogación: algo intangible, inaprensible, abstracto, es por sobre todo algo para ser captado y esto deberá hacerse en conjunto con las emociones.

Como se hace en detalle, esto puede ser descrito también en el nivel de estilo audiovisual (*mise-en-scene*, trabajo de cámara, fotografía, edición, montaje). Pueden ser tomados a modo de ejemplos las diferentes estrategias de visualización de audio que las películas utilizan para hacer que el desarrollo de la crisis financiera sea comprensible y sensorialmente clara. Comenzando con lo más próximo: para entender la crisis en todas las películas se construyen entrevistas con los damnificados como el enfoque principal, crisis que no aparece como un desarrollo abstracto e incomprensible, sino como el resultado de los intereses individuales y causa de un sufrimiento concreto. El lenguaje (corporal) de observados y entrevistados construye un momento decisivo de concreción, una semántica del significado: sus expresiones faciales, sus movimientos, el estilo de su vestimenta y voces sugieren rasgos de carácter y emociones, sugieren desesperación, la ira o el miedo de las víctimas, la frialdad, la arrogancia, y la culpabilidad de los responsables. Pero el proceso cinematográfico va mucho más allá de los aspectos

obvios. Así las películas utilizan una gama completa de figuras retóricas, entre ellas especialmente las formas audiovisuales de la evidencia, del *pars pro toto*, los símbolos, las metáforas y la metonimia.⁵ Estos métodos son experimentados más bien desde el lado del espectador y sentidos como comprendidos y reflexionados conscientemente. Las estrategias de las películas se muestran particularmente claras en lo que hace al tratamiento del espacio. En base a diferentes modos, utilizan espacios concretos de vida y de la acción cotidiana para representar virtualmente la alta complejidad de los procesos de la economía. Miriam Meissner (2012) ha llamado la atención en relación a las diferentes imágenes que se ponen en juego y se repiten en las películas documentales sobre la crisis, y que a menudo tienen un carácter simbólico o metafórico: grandes panoramas de paisajes urbanos ponen a la vista la impotencia de diminutos habitantes de la ciudad, estableciendo la separación entre “los que saben” arriba en los edificios gigantes y “los que no saben”: el resto de los ciudadanos abajo, en la calle. Los rascacielos actúan por sí mismos como símbolos de exceso, de arrogancia y del poder de las instituciones, sus superficies espejadas connotan la falta de transparencia del sistema financiero. Muestran dentro de los actuales monitores del mercado de valores y de las curvas de índice no sólo la evolución financiera, sino también la dependencia hacia los sistemas de computación como la distancia mediada que en este tipo de transacciones mueve incluso a los actores, los banqueros y a los corredores. Estas operaciones y la mano invisible del mercado son oportunamente traducidas en metáforas visuales, y el flujo del dinero en una tormenta de imágenes (Stäheli y Verdicchio, 2006). Otras imágenes comunes muestran la bolsa de valores metafóricamente como un juego de apuestas, o el pánico de ésta como un tumulto de gente entre monitores, donde el afecto colectivo atrapado contrasta con el supuesto control del *homo economicus*. Las películas aquí indagadas incluyen estas formas mencionadas, pero no se limitan a ellas. Esbozan cada una sus concepciones de la crisis financiera a través de un modo específico, orden y montaje de su espacio. Así *Let's make money* transmite con un conocimiento sensorialmente

5 En el caso de los ejemplos *pars pro toto* y *evidencia* se presentan ejemplos concretos de problemas complejos ejemplarmente (banqueros de inversión individual representan las prácticas de toda una industria). Infografías y animaciones ilustran figuras abstractas y conceptos (sobre constructos de crédito de los bancos), imágenes metonímicas muestran evidencias marcadas en referencia a los procesos generales y sus causas (por ejemplo las tiendas cerradas en la recesión).

claro los espacios del poder económico (centros financieros, hoteles de lujo, paraísos fiscales) y los espacios de la explotación (barrios pobres, suburbios, minas, campos de algodón). La película muestra con un enfoque indulgente como gente trabaja y vive allí, confrontando sus respectivos espacios de vida entre ellos y acentuando al mismo tiempo una relación en red. A través del conflicto entre ocultos puntos extremos tanto del lujo y de la pobreza, el montaje hace visiblemente culpable a los ricos, pero también incluyendo al espectador occidental.⁶

Al igual que *Let's make money*, *Capitalism* también enfrenta el espacio de los poderosos y el de sus víctimas cara a cara. Pero se limita a los Estados Unidos después de la crisis, atravesando con una mirada nostálgica los lugares del pasado, como prósperas fábricas y casas idílicas. La actualidad se ve de otro modo, desierta. Y a través de la heterogeneidad “sucia” del *Found Footage*, que choca contra el montaje, aparece la crisis como caos. Las imágenes propias de Moore proporcionan tres tipos diferentes de escenificación los espacios de la crisis: los espacios de las víctimas de la crisis, el de los responsables y los del público. La cámara muestra los espacios privados o profesionales de las víctimas desde una perspectiva interna: los departamentos desalojados, las salas de las fábricas cerradas. Por el contrario las espejadas torres de oficinas del mundo financiero, fortalezas del capital, pueden sólo ser advertidas desde afuera: los guardias de seguridad niegan cualquier entrada. Los espectadores continúan en el sitio, y hacia el final se abre el espacio público de la calle llena de personas, la cámara se mezcla entonces solidariamente con huelguistas y manifestantes.

Exactamente por lo contrario *valinside job*: mientras que Moore sacude desde el exterior las puertas de los bancos, Ferguson se mueve como un conocedor del sistema desde el interior del poder, en edificios de acero y vidrio, y oficinas vacías con vista sobre *Wall Street*. Las superficies abstractas del diagrama y las animaciones, la óptica de un acabado brillante del vuelo ingravido de la cámara sobre Manhattan contribuyen a presentar el mundo financiero a diferencia de *Capitalism* como claro, racional, manejable y controlable.

Estas imágenes sugieren que en primer lugar, la crisis de ninguna manera ha surgido debido a errores y descuidos, sino como resultado de la manipulación criminal de especuladores, que deben rendir cuentas

6 Algunos espacios actúan también de manera simbólica, como sobre la columna de Plexiglas un show de televisión en el que los candidatos se entre los billetes que intentan atrapar.

como responsables del mal uso de su rol como prestamistas, tasadores, políticos o inspectores. En segundo lugar la película presenta su perspectiva privilegiada, su disposición soberana sobre el poder del conocimiento, que saborea particularmente cuando expone literalmente en primer plano al representante de la *élite* de negocios.

Un marcado contraste a *Inside job* muestra finalmente *Debtocracy* con espacios casi exclusivamente al aire libre (excepto las entrevistas), en su mayoría calles y plazas de la capital Atenas, en donde están las marcas del conflicto entre el Estado (representado a través de la policía, y soldados) y la población (representada en transeúntes, indigentes y manifestantes). En lugar de edificios de bancos como en las otras películas predomina la imagen de la casa de gobierno; más que los banqueros aparecen los políticos como los culpables de la decadencia, que se vislumbra en la ruina de la ciudad y los negocios cerrados y a través de la denuncia que se sitúa en los grafitis. En este espacio público serán dirimidas las consecuencias de la crisis, y aquí es donde la película coloca a sus espectadores: ellos pertenecen a la multitud, deben reconquistar el entorno inhóspito y modelarlo de nuevo.

Es para investigar en detalle cómo las películas escenifican capital y poder, marginalidad y explotación, resistencia y formas de cooperación. En este punto me gustaría concentrarme en esta cuestión esencial: ¿hasta qué punto las diferentes retóricas y estéticas contribuyen a una diferente afectación? Los conflictos sociales de la crisis financiera están asociados a emociones fuertes, especialmente a emociones morales como la ira, la preocupación o la compasión que impulsan a la acción política (y documental) (Haidt y Kesebir, 2010; Hoggett y Thompson, 2012). Las películas incitan estas y otras emociones más, utilizan, conducen y le dan forma cada vez de manera diferente. De importancia central son aquí los movimientos expresivos audiovisuales (Kappelhoff, 2007) - por lo tanto la interacción expresiva entre el movimiento de los actores, los objetos, la cámara y el montaje en el flujo de las imágenes en movimiento- como la compleja red de relaciones afectivas entre espectadores y los actores en escena, entre las instancias narrativas y los realizadores (Eder, 2008). En este punto puedo apenas señalar los más importantes intentos en lo que refiere a gestión de las emociones. Siguiendo a *Let's make Money* se desprende a primera vista un discurso de sobriedad, que tiene como objetivo al mismo tiempo la compasión por las

víctimas, la ira contra los perpetradores y a diferencia de las otras películas, la culpa de los espectadores. *Capitalism* por el contrario está abierta a lo emocional y al entretenimiento, a la compasión incluso más fuertemente que en las otras películas, pero también a la ira, a la comicidad y a la nostalgia, mientras que las experiencias cognitivas juegan un papel menor. En *Inside job* a su vez la compasión por los afectados es de poca importancia, la película está dirigida por sobre todo a generar indignación por los responsables y una satisfactoria experiencia de conocimiento, apoyada por medio de una tranquilizadora claridad en la imágenes y declaraciones del autor. *Debtocracy* dirige menos los sentimientos de los espectadores hacia las víctimas o a los perpetradores sino mucho más hacia los Estados y hacia las instituciones. El potencial afectivo de la película corresponde a la confirmación de los marginalizados, cuya posición casi no se ha visto en los medios masivos, sentimientos de pertenecía a un movimiento social, el auto reconocimiento y a la atenuación de la deuda por los griegos, como también los sentimientos de culpa entre los espectadores alemanes.

Las películas se diferencian entre sí en términos de su intensidad emocional (siendo estas involucradas o distanciadas emocionalmente), su empatía o sus conocimientos dirigidos a una gestión de las emociones, el foco en actores específicos (la indignación por los culpables o la compasión por las víctimas) y su orientación temporal (ira por el pasado o miedo por el futuro). Otra diferencia se encuentra en la relación que manejan con el humor: en *Capitalism* la comicidad juega un rol central, en forma de sátira, el tipo de comedia, las bromas, la parodia y la burla drástica. La sobriedad aparente de *Inside job* y *Let's make Money* está impregnada de sarcasmo. *Debtocracy* prescinde por el contrario de la comedia. Pero esta película al igual que las otras tiene a menudo un tono irónico en común. La ironía transmite de manera más fácil sentimientos de superioridad sobre el adversario, cuyas manipulaciones se han visto. También comparten todas las películas una apelación al *civic love*, y a la preocupación por la comunidad (Smail, 2010). Desembocan en una invitación a actuar: a aliviar a los afectados, a exigir que los culpables rindan cuentas, a llevar a cabo cambios políticos y económicos. Todo transmite la impresión que los legos comprenden los principios básicos de la crisis financiera, y pueden desarrollar respecto a ello un pensamiento político. Y que las decisiones no se deben abandonar sólo a los expertos en economía y

a los políticos. Su objetivo se cumple no sólo en hacer de la crisis algo comprensible, sino que pretenden al mismo tiempo devolver a los espectadores el poder de la acción y movilizarlos a ella.

Posiciones discursivas, dispositivos mediáticos y transmedialidad política

Dada la acción interpelativa política de las películas es de gran importancia que a pesar de sus diferencias retóricas y estéticas presenten en común similitudes temáticas sustantivas. En sus aspectos centrales sostienen posiciones discursivas similares o *frames* (marcos) (Entman, 1993: 53), puntos de vista afines acerca de la crisis, acerca de sus causas, sus consecuencias y acerca de la necesidad de actuar al respecto. Esto en lo siguiente será esbozado a través de palabras clave. Las películas abordan como consecuencias de la crisis el desempleo, la insolvencia, el empobrecimiento, la falta de vivienda, la pérdida de dinero por parte de los contribuyentes, la recesión, la inflación, las privatizaciones, y una redistribución de abajo hacia arriba. Estas consecuencias son ampliamente presentadas tanto en *Let's make money* como en *Capitalism*, mientras que *Inside job* y *Debtocracy* se dedican predominantemente a las causas de la crisis. Causas puestas en relación desde las películas en diversos factores: ideología económica neoliberal, estructura disfuncional de la industria financiera desregulada, sobre complejidad de las transacciones financieras, codicia y sobre exigencia, fracaso de las instancias de control, y la justicia vista en una corrupta interdependencia de la economía financiera con la política. Por parte de la prensa amarilla los argumentos más corrientes acerca de las causas alegan la supuesta "pereza" de las naciones endeudadas. Sin embargo una increíble unidad prevalece en las películas sobre las necesarias consecuencias políticas, aunque las demandas se centran en sus temas respectivos y un diferente radicalismo (*Debtocracy* propone, que la deuda griega no debe ser atendida). Pero hay en todas las películas una posición política común, la cual se sitúa a la izquierda de la posición de la socialdemocracia. En la tensión del "capitalismo democrático" entre el "libre" mercado y los intereses financieros por un lado y los derechos y las necesidades del pueblo por el otro lado (Streeck, 2011) se posicionan claramente del lado de estos últimos. Con acentos diferentes sugieren que el capitalismo trae consigo crisis sistémicas e injusticias y por lo tanto es necesario de una mayor regulación estatal. Esta argumentación se apoya

en las ya conocidas demandas: el fortalecimiento de la política democrática en vez de la industria financiera, la renuncia a los instrumentos financieros de riesgo, la introducción de sistemas bancarios independientes, el impuesto a los bienes y a las transacciones financieras, una mayor responsabilidad de los bancos, límites a los salarios de los ejecutivos, controles estrictos, prevención del fraude fiscal. En resumen: la tesis central de las cuatro películas sostiene que la población es sin saberlo cómplice de una sistema de desregulación irracional, basado en la *elites* económicas de una ideología neoliberal para enriquecerse en perjuicio del público en general. La solución a este problema consiste entonces en un control político de la economía financiera. Por lo tanto las películas representan una posición así mismas como partidos de izquierda que efectivamente recién más tarde se han movilizado, y que hasta al momento a pesar de la reforma de la regulación bancaria (Basel III) esta es apenas puesta en práctica superficialmente.

Esta posición parece predominar dentro del total de la producción documental entre los años 2006 y 2012 (en los contenidos específicos de las películas, Eder, 2014), y coincide en gran medida con la oferta dada de no ficción (algo de lo mencionado anteriormente de Harvey, 2010; Roubini y Mihm, 2010 y Turner, 2012). Sin embargo al interior del discurso mediático contemporáneo, y sobre todo del periodismo de hoy, fue absolutamente marginado. Como muestra el análisis, las películas documentales sobre crisis financiera fortalecen los discursos reprimidos mediante una perseverante búsqueda a través de nuevos hechos, evidencia sensorial y sutiles formas de argumentación estética. El documental resulta ser así entonces lo que podría verse como una oposición, un corrector del periodismo y un medio importante para la crítica social.

Es difícil estimar la influencia de estas películas exitosas sobre la opinión pública, pero algunos indicios se pueden obtener poniendo en consideración los dispositivos mediáticos, su difusión y su utilización. Sus espectadores llegan a ellas no sólo a través del cine y de la televisión sino también a través de otros medios. Los tiempos de las crisis financieras coinciden aquí con un gran impulso de la "convergencia mediática" digital junto a una propagada estrategia de producción, distribución y de marketing mediático (Eder, 2015). También las películas documentales y la comunicación política están entrando en una nueva fase. Las cuatro películas son parte de una red de medios, de un enlace de

comunicación transmedia donde la práctica política es puesta en vigor a través de *websites*, plataformas de video, medios sociales y proyecciones privadas. Así es que se las presenta como profunda “no ficción” a *Let’s make money* y a *Debtocracy* (Dohmen, 2008; Kitidi *et al*, 2011), las películas remiten en los créditos del final a los sitios web con material de información extra.⁷ Para *Inside job* se puede recuperar online una guía de estudio (Partnoy, 2011), la cual aborda tanto a la película y a su temática de manera didáctica para las aulas escolares. Las páginas de *Facebook* de las películas (a excepción de *Let’s make money*) llaman la atención sobre las formas del compromiso político. De esta manera Michael Moore convoca a participar en el movimiento de ocupación; clips de *YouTube*, periódicos y blogs informaban sobre cómo él convocaba a las masas. Hasta la fecha las películas se mueven en el contexto de los movimientos de izquierda, donde son presentadas y discutidas. *Inside job* tuvo quizás el impacto más directo en el proceso político, incluso tuvo lugar un discurso sobre el “efecto *Inside job*” (Berrett, 2011): la película premiada por los Oscar, puso en evidencia a la comisión investigadora de crisis financiera de Obama, provocó un debate entre los expertos financieros sobre las normas éticas y contribuyó a que los conflictos de intereses de los economistas estén más estrechamente controlados.

Por lo tanto las películas funcionan como eventos transmediales con efecto de largo alcance. Esta transmedialidad política aumenta durante la crisis y cambia su enfoque cada vez más en internet: *Debtocracy* y su subsiguiente *Catastroika* fueron tan exitosas *online* que lograron dar el salto fuera de la industria de proyecciones en cine, y a su vez fueron divulgadas a través de los medios sociales. Además se constituyen en red de una forma propia en confrontación con la crisis, así se pueden ver videos explicativos o sitios web tales como *Reuters: Times of Crisis*. Con respecto a la cantidad de materiales audiovisuales, las plataformas de video como también *YouTube* dejan en relación muy atrás al cine y a la televisión, y ofrecen innumerables cortometrajes interesantes como *Rsa Animate: David Harvey, crises of capitalism* (GB, 2010). La ausencia de barreras aumenta la polifonía y las chances para las producciones independientes (como también la divulgación sin filtrar de basura trash, PR y las teorías de la conspiración como la serie de

videos *Zeitgeist*). Se espera que la producción y la difusión de documentales políticos sigan cambiado dramáticamente en la red, un desarrollo que necesita urgentemente de investigación científica que ponga en discusión las actuales imágenes de guerra que se muestran sobre Gaza, Siria o Ucrania.

El desarrollo esbozado plantea la pregunta por la estética de las películas documentales políticas, la muy debatida cuestión si serían preferibles o rechazadas ciertas formas estéticas particulares. Aún todavía se plantea en películas y en teorías del arte acerca de posiciones normativas definidas sobre una base teórica de una estética particular (en general lo brechtiano del distanciamiento y la alienación) y otras formas que se consideran inadecuadas políticamente (sobre todo formas populares de lo emocional). Así toma Jacques Rancière (2010) (del concepto de *distribution of the sensible* que es efectivamente útil para entender el cine político) lo “mimético” y el paradigma “archi-estético” de la estética, ambos se dirigen a una implicación emocional y posiciona en frente el paradigma de la “distancia estética” o la “disidencia”. Los resultados de las investigaciones previas dejan aparecer sin embargo una posición dogmática, elitista y políticamente contraproducente. En primer lugar, ninguna película documental “distanciada” sobre la crisis financiera alcanzó un público amplio,⁸ y ninguna de las películas mencionadas renuncia a las estrategias de la implicación y de la emocionalización. En segundo lugar, algunas de estas películas divulgadas tienen al menos efectos políticos demostrados, y explicitan teorías empíricas como la agenda del ajuste, el cultivo o el aprendizaje del modelo, por lo que estos efectos pueden seguir desarrollándose. Tercero, la diversidad de las películas aquí estudiadas muestra que la clasificación en grandes paradigmas estéticos descuida la efectiva variedad de las formas (incluso dentro del modelo “mimético”). Y cuarto, la consideración acerca de los discursos de los medios de comunicación sobre la crisis financiera aclara que para una revisión de la estética, no es suficiente investigar obras individuales aisladas, sino que hay que considerarlas en su contexto discursivo: así los documentales analizados se destacan tanto de los discursos periodísticos parciales como entre ellos claramente.

⁸ Varias de esta producciones merecen mas atención acerca de la metáfora *In free fall* (Hito Steyerl, Alemania 2010), el exclusivamente de talkingheads colocado *L’encerclément* (Richard Brouillette, Canada 2008) o el semificcional *Cleveland versus Wall Street* (Jean-Stéphane Bron, Francia/Suiza 2010) que las técnicas del distanciamiento y de la emocionalización ponen en conexión.

⁷ <http://www.sonyclassics.com/insidejob/>, <http://www.lets-makemoney.at/main.html>, <http://infowarproductions.com/>, <http://michaelmoore.com/books-films/capitalism-love-story.Fe> cha de consulta: 07/05/2014.

Surgidos en las diferentes fases de la crisis, tropiezan con diferentes situaciones en su recepción y abordan diversas audiencias. A pesar de tales diferencias no entran en competencia, sino que se complementan entre sí y proporcionan posiciones discursivas similares en conjunto de cara a un público más amplio. Todo esto muestra que las preferencias normativas para una estética particular son altamente problemáticas y requieren la necesidad de una justificación. Los medios ecológicos y la diversidad estética, la interacción de las diferentes películas y formas dentro del discurso, pueden ser una ventaja en el aspecto político. Dentro de esta diversidad llaman la atención algunas películas surgidas a partir del año 2012, siendo que la crisis económica y financiera no ha sido superada bajo ningún aspecto, que los problemas persisten y que los mecanismos causales están todavía en funcionamiento.

Referencias

- ARLT, Hans-Jürgen; STORZ, Wolfgang. (2010) *Wirtschaftsjournalismus in der Krise. Zum massenmedialen Umgang mit Finanzmarktpolitik*. Frankfurt a.M.: Otto Brenner Stiftung.
- BACH, T.; WEBER, M.; QUIRING, O. (2012) "Das Framing der Finanzkrise. Deutungsmuster und Inter-Media Frame Transfer im Krisenherbst 2008" *Studies in Communication, Media* Nº 2, 1, p. 193–224.
- BERNSTEIN, Matthew H. (Hg.) (2010) *Michael Moore: Filmmaker, Newsmaker, Cultural Icon*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BERRETT, D. (2011) "The INSIDE JOB Effect" *Inside Higher Education*, Nº 19. April 2011; URL: http://www.insidehighered.com/news/2011/04/19/economists_start_probing_their_own_ethics#ixzz1jtUerOFE (letzter Zugriff 15.9.2014).
- BINTER, Julia S. (2009) "LET'S MAKE MONEY – Vom Wahnsinn, der Methode hat". In: Dies.: *We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Münster [usw.]: Lit. pp. 136–142.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2001) *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- BRECHT, B. ([1930] 1992) "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment". In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21. Schriften 1. Berlin: Aufbau. pp. 448-514.
- CETIN, E. (2012) "«Denn sie wissen nicht, was sie tun. » Eine Diskursanalyse über die Finanzkrise 2008 in deutschen Tageszeitungen". In: *Krise, Cash & Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien*. Hg. v. Anja Peltzer, Kathrin Lämmle & Andreas Wagenknecht. Konstanz: UVK, S. 95–110.
- CHAKRABORTTY, A. (2011) Debtocracy: The Samizdat of Greek Debt. In: *The Guardian*, 9. Juni 2011; URL: <http://www.theguardian.com/film/2011/jun/09/debtocracy-film> (letzter Zugriff 15.9.2014).
- CHATZISTEFANOU, Aris (2011) "Campaigning Documentary DEBTOCRACY Released in English" [Interview]. In: *Owni.eu*, 5. Juni 2011; URL: <http://owni.eu/2011/05/06/exclusive-campaigning-documentary-debtocracy-released-in-english/> (letzter Zugriff 15.9.2014).
- COMOLLI, J.-L. & NARBONI, J. (1969) "Cinéma/Idéologie/Critique". In: *Cahiers du cinéma* 216, S. 11–15.
- DOHMEN, C. (2008) *LET'S MAKE MONEY – Was macht die Bank mit unserem Geld?* Freiburg: Orange Press.
- EDER, J. (1999) *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit.
- _____ (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- _____ (2014) "Documentaries about the Financial and Economic Crisis 2006–2014 / Dokumentarfilme zur Finanz- und Wirtschaftskrise 2006–2014". In: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* [in Vorb.].
- _____ (2015) "Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms and Strategies". In: *The Politics of Adaptation*. Hg. v. Dan Hassler-Forest & Pascal Nicklas. Basingstoke: Palgrave Macmillan [in Vorb.].
- ENTMAN, R. M. (1993) "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm". In: *Journal of Communication* 43,4, S. 51–8.
- GOLDBERG, M. (2011) "Brave New World". In: *Tablet Magazine*, 2.2.2011; URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/57732/brave-new-world> (letzter Zugriff 15.9.2014).

- HAIDT, J. & KESEBIR, S. (2010) "Morality". In: *Handbook of Social Psychology*. 5. Aufl. Hg. v. Susan Fiske, David Gilbert & Lindzey Gardner. Hoboken, NJ: Wiley, S. 797–832.
- HARVEY, D. (2010) *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism*. Oxford: Oxford University Press.
- HOGGETT, P. & THOMPSON, S. (Hg.) (2012) "Politics and the Emotions: The Affective Turn" in *Contemporary Political Studies*. London, New York: Continuum.
- KAPPELHOFF, H. (2007) "Die vierte Dimension des Bewegungsbildes". In: *Audiovisuelle Emotionen*. Hg. v. Anne Bartsch, Jens Eder & Kathrin Fahlenbrach. Köln: von Halem, S. 297–311.
- KINKLE, J. & TOSCANO, A. (2011) "Filming the Crisis: A Survey". In: *Film Quarterly* 65,1, S. 39-51.
- KITIDI, K.; CHATZISTEPHANOU, A. & VATIKIOTIS, L. (2011) *Debtocracy / Chreokratia*. Athen: Ekdotikos Organismos Livane.
- KOZLOFF, S. (2013) "Empathy and the Cinema of Engagement: Reevaluating the Politics of Film". In: *Projections: The Journal of Movies and Mind* 7,2, S. 1–40.
- MEISSNER, M. (2012) "Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City". In: *NECSUS* 1,1; URL: <http://www.necsus-ejms.org/portraying-the-global-financial-crisis-myth-aesthetics-and-the-city/> (letzter Zugriff 15.9.2014).
- METZ, M. & SEESSLEN, G. (2012) *Kapitalismus als Spektakel*. Berlin: Suhrkamp.
- NICHOLS, B. (2010) *Introduction to Documentary* [2001]. 2. Aufl.. Bloomington: Indiana University Press.
- NOCERA, J. (2010) "When Did Gekko Get So Toothless?" In: *The New York Times*, 26.9.2010, S. AR1; URL: http://www.nytimes.com/2010/09/26/movies/26wall.html?pagewanted=all&_r=0 (letzter Zugriff 15.9.2014).
- PARTNOY, F. (2011) *The Official Teacher's Guide to INSIDE JOB*. Sony Pictures Classics; URL: http://www.sonyclassics.com/insidejob/_pdf/InsideJob_StudyGuide.pdf (letzter Zugriff 7.5.2014).
- PICARD, R.; SELVA, M. & BIRONZO, D. (2014) "Media Coverage of Banking and Financial News". In: *Reuters Institute of Journalism / Prime Research*, April 2014; URL: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Media%20Coverage%20of%20Banking%20and%20Financial%20News.pdf> (letzter Zugriff 15.9.2014).
- RANCIÈRE, J. (2010) "Chapter Ten: The Paradoxes of Political Art". In: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum International Publishing, S. 134–51.
- ROUBINI, N. & MIHM, S. (2010) *Crisis Economics: A Crash Course in the Future of Finance*. London/ New York: Penguin.
- SMAILL, B. (2010) *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- STÄHELI, U. & VERDICCHIO, D. (2006) "Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE". In: *montage/av* 15/1/2006, S. 108-122.
- STREECK, W. (2011) "The Crises of Democratic Capitalism". In: *New Left Review* 71, Sept/Oct 2011, S. 5-29.
- TURNER, A. (2012) "Economics after the Crisis. Objectives and Means". Cambridge, Mass.: MIT Press.
- WAUGH, T. (2011) «Show us life»: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- WOLLEN, P. (1972) "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est". In: *Afterimage*, 4, S. 6–17.

Citado. EDER, Jens (2016) "Imágenes de la Crisis Financiera. Las intervenciones de las películas documentales" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°20. Año 8. Abril 2016-Julio 2016. Córdoba. ISSN 18528759. pp.27-40. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/450>.

Plazos. Recibido: 04/09/2015. Aceptado: 25/02/2016