

TRABAJO FINAL DE GRADO

---

# La visión del cine occidental sobre la inequidad social

A través de un guion de largometraje

---

Eric Lastra Arroyo  
Grado en Medios Audiovisuales

CURSO 2020-21



*Centre adscrit a la*





*Centres universitaris adscrits a la*



## **Grado en Medios Audiovisuales**

# **LA VISIÓN DEL CINE OCCIDENTAL SOBRE LA INEQUIDAD SOCIAL A TRAVÉS DE UN GUION DE LARGOMETRAJE**

**Memoria**

**Eric Lastra Arroyo**

**Tutora: Nataliya Kolesova Kolesova**





## **Resum**

En aquest treball s'ha analitzat el missatge que el cinema occidental ha mostrat respecte a la iniquitat social, l'injustícia entre diferents classes socials. Per fer-ho, s'ha dividit el treball en dècades per així trobar elements comuns dintre d'una mateixa època, crear una relació entre les pel·lícules analitzades. Un cop recopilada la informació s'ha aplicat els coneixements obtinguts per crear un guió de llargmetratge que s'assembla al missatge que el cinema va mostrar durant l'última dècada.

## **Resumen**

En este trabajo se ha analizado el mensaje que el cine occidental ha mostrado respecto a la inequidad social, la injusticia entre diferentes clases sociales. Para hacerlo, se ha dividido el trabajo en décadas para así encontrar elementos comunes dentro de una misma época, crear una relación entre las películas analizadas. Una vez recopilada la información se han aplicado los conocimientos obtenidos para crear un guion de largometraje que asemeja el mensaje que el cine mostró durante la última década.

## **Abstract**

In this project the message that western cinema has shown about social inequity, the injustice between different social classes, has been analyzed. To do so, the project was divided by decades so that common elements inside the same time period could be found, creating a relation between the analyzed films. Once the information was collected, the knowledge obtained was applied to a feature film script that resembles the message that western cinema showed during the last decade.



# Índice

Índice de tablas	III
<b>1. Introducción</b>	<b>1</b>
<b>2. Definición de los objetivos y el alcance</b>	<b>3</b>
<b>3. Análisis de referentes</b>	<b>5</b>
3.1. Referentes de contenido	6
3.1.1 Historia	6
3.1.2 Espacios	9
3.1.3 Personajes	13
<b>4. Marco teórico</b>	<b>17</b>
4.1 El neoliberalismo	18
4.1.1 Crítica al neoliberalismo	24
4.2 El guion cinematográfico	32
4.2.1 Los argumentos universales	37
4.2.1.1 El Intruso Destructor	41
<b>5. Metodología</b>	<b>47</b>
5.1. Diseño metodológico	47
5.1.1 Fase 1. La Selección	47
5.1.2 Fase 2. El análisis	50
<b>6. Plan de viabilidad</b>	<b>51</b>
6.1 Plan de trabajo	51
6.2 Cronograma	52
<b>7. Desarrollo del proyecto y Análisis de Resultados</b>	<b>55</b>
7.1. Representación de la inequidad social en las películas seleccionadas	55
7.2. Análisis de la década de los 20	57
7.3. Análisis de la década de los 30	59
7.4. Análisis de la década de los 40	60
7.5. Análisis de la década de los 50	61
7.6. Análisis de la década de los 60	62
7.7. Análisis de la década de los 70	64
7.8. Análisis de la década de los 80	65
7.9. Análisis de la década de los 90	66
7.10. Análisis de la década de los 2000	68
7.11. Análisis de la década de los 2010	69
<b>8. Conclusiones</b>	<b>71</b>
<b>9. Anexos</b>	<b>75</b>
9.1. Películas analizadas en la década de los 20	75
9.2. Películas analizadas en la década de los 30	80
9.3. Películas analizadas en la década de los 40	85

## II

9.4. Películas analizadas en la década de los 50	90
9.5. Películas analizadas en la década de los 60	96
9.6. Películas analizadas en la década de los 70	101
9.7. Películas analizadas en la década de los 80	106
9.8. Películas analizadas en la década de los 90	111
9.9. Películas analizadas en la década de los 2000	120
9.10. Películas analizadas en la década de los 2010	128
9.11. Aspectos legales	136
<b>10. Bibliografía</b>	<b>139</b>

## Índice de tablas

Tabla 1. Los argumentos universales.	38
Tabla 2. Largometrajes seleccionados para el análisis.	48
Tabla 3. Clasificación de los largometrajes analizados.	56





# 1. Introducción

¿Qué significa el término inequidad social? Jaime Breilh la define de la siguiente forma: “ese estado predominante de subordinación o de menor poder que afecta a la mayor parte de un grupo -de clase, étnico y de género- que impide su dominio sobre la propiedad de los bienes y riquezas” (Breilh, 1999, 131). La inequidad social es injusta, ya que pone a una clase social, la clase trabajadora, en desventaja respecto a las demás. Si se empieza una carrera con pesas encadenadas en los tobillos mientras los demás no las tienen, es prácticamente imposible cruzar la meta el primero. Este problema no se ha solucionado hoy en día, sigue perdurando en la sociedad.

Es este concepto, el hecho de que la inequidad social puede ser igual de prevalente hace un siglo que en la actualidad, de lo que trata este trabajo. Partiendo del punto de vista del cine occidental, se va a analizar cómo este ha mostrado la inequidad social a lo largo de las décadas, concluyendo en la actualidad con un ejemplo práctico en el formato de un guion de largometraje.

Sobre la originalidad del trabajo, este tiene como predecesores autores que analizan la filosofía de la estética y el papel de la desigualdad en ella. Por ejemplo, Rancière trata el principio de desigualdad dentro del arte y su relación con la política en diferentes libros como *Política de la Literatura* (Rancière, 2011) y *El malestar en la estética* (Rancière, 2012). Otros filósofos que también teorizan sobre la desigualdad en esta rama de la filosofía son Deleuze con *Diferencia y repetición* (Deleuze, 1968), y Adorno en *Escritos filosóficos tempranos* (Adorno, 2010) como ejemplos.

La aportación académica de este trabajo se distribuye en diferentes ámbitos. Para empezar, aporta un valor histórico y social a un conflicto que sigue presente hoy en día. Mirar hacia atrás, hacia el pasado, ayuda a entender la situación actual. Además, da perspectiva respecto a los avances logrados a lo largo del tiempo mostrando una evolución constante en la sociedad.

social

También tiene un valor analítico, ya que al investigar y diseccionar obras audiovisuales se pueden observar los diferentes matices que aportan sobre este tema, qué forma tienen de tratarlo y en qué se diferencian.

La estructura de este trabajo consiste en la separación de la historia cinematográfica occidental en las diferentes décadas. Cada década será un capítulo de este trabajo, en el que analizando y comparando películas dentro de estos diez años se extraerá una tesis, cómo el mundo occidental se sentía respecto a la inequidad social. Una vez llegado a la actualidad, se compararán las diferentes épocas, las diferentes conclusiones extraídas de cada década, para así mostrar cómo ha evolucionado el conflicto y la manera de verlo.

Al mismo tiempo, este análisis será complementado con un ejemplo práctico, la realización de un guion de largometraje cuyo tema principal es la inequidad social. Este guion pertenece al género del *thriller*, y su protagonista es un joven de una familia española de clase alta que ve cómo su percepción del mundo cambia cuando una figura enmascarada acosa a todos los miembros de su familia con la intención de destapar los oscuros secretos que ocultan, que el propio joven desconoce, y que han permitido que disfruten una vida llena de lujo y privilegio. La inequidad social es explorada a través del sistema capitalista neoliberal en el que vive la sociedad de la película, y cómo este rompe con los vínculos personales y corrompe al ser humano.

## 2. Definición de los objetivos y el alcance

El motivo más importante para realizar este trabajo ha sido ver cómo ha evolucionado la visión del mundo occidental sobre la inequidad social y así reflejar esto en un guion de largometraje, ver si siguen prevalentes los mismos estereotipos o si por el contrario han cambiado la forma de contar esas historias.

Solo en 2019 numerosos largometrajes abordaron este mismo tema, como son: *Knives Out* (Rian Johnson), *Joker* (Todd Phillips) y *Ready or Not* (Matt Bettinelli-Olpin, Tyler Gillett). Al haber visto todas estas películas por cuenta propia, sin saber de antemano que tenían como tema la desigualdad social y que se estrenaron el mismo año, se ha llegado a la hipótesis inicial que en la actualidad han proliferado las historias sobre este tema. Respecto a la forma de contarlas, se ha llegado a la hipótesis que tratan la desigualdad como conflicto que culmina en violencia entre dos clases sociales distintamente marcadas.

Por las razones mencionadas anteriormente, se ha decidido que este trabajo tenga un único objetivo principal, que es el siguiente:

- Reflejar la evolución respecto a la inequidad social gracias al guion de un largometraje.

Por consiguiente, se exponen los siguientes objetivos secundarios:

- Encontrar los estereotipos de este tema y ver si aparecen nuevos en cada década.
- Comparar aquellas historias cuyo protagonista sea de clase alta con las que su protagonista sea de clase baja.
- Comprobar cuántas películas son contemporáneas en la década que se hicieron con cuántas están ambientadas en el pasado.

En cuanto al alcance de este trabajo, como ya se ha mencionado anteriormente, en el apartado teórico se pretende llegar hasta la actualidad para conseguir esa visión completa sobre el posible cambio ocurrido. Por la parte práctica, se ha decidido marcar el límite con la escritura del guion, para poder hacer después en un futuro una biblia de venta a su alrededor.

**social**

**La visión del cine occidental sobre la inequidad**

**4**

### 3. Análisis de referentes

Para este Trabajo de Fin de Grado se ha decidido separar el análisis de referentes en una categoría principal con tres subapartados. De esta forma, se pueden analizar aspectos más concretos de los referentes y relacionarlos con *Imperium*, el guion del proyecto.

La categoría principal es la de los referentes de contenido. Se ha creído conveniente comparar la historia, los protagonistas y los espacios de tres películas que tratan la inequidad social. Además, también se ha querido hacer una primera comparación respecto a la forma en la que el cine occidental trataba este tema en sus inicios respecto a la actualidad.

Una de las primeras películas que trató el tema y de la que se cogió inspiración fue *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). La división entre las dos clases de este largometraje es extremadamente clara gracias a la dualidad de los dos mundos que coexisten en la película: la propia ciudad de Metropolis y la Ciudad de los Trabajadores. La lucha entre las dos clases sociales es evidente al contraponer los esfuerzos de los trabajadores por crear una revolución con los esfuerzos de los burgueses para mantener a la otra clase social sublevada.

Una de las últimas en mostrarlo fue *Joker* (Todd Phillips, 2019), que ejemplifica la inequidad social desde la perspectiva de los lumpenes. Este es un término definido por Marx como: “carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, [...] en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la bohème” (Marx, 2019, 67). Con lumpen el filósofo se refiere a todos aquellos que se encuentran marginados por la sociedad.

La tercera película que sirvió como pilar de inspiración fue *The Purge* (James DeMonaco, 2013), en gran parte por la forma de tratar la inequidad social dentro del género de terror. La familia de clase alta protagonista, los Sandin, deben sobrevivir dentro de su casa durante una noche en la que todo el crimen está permitido. La necesidad de su lucha por la supervivencia es debido a que un grupo de burgueses

social

quiere matar a un vagabundo que ha entrado en su casa, por el simple hecho de su condición social.

### 3.1. Referentes de contenido

#### 3.1.1 Historia

Las tres películas comienzan estableciendo el mundo ordinario en el que ocurren estas historias. En *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), la desigualdad social es explícita: el contraste entre la rutina exhaustiva de los trabajadores, que actúan como si fueran máquinas, resalta con la vida privilegiada de Freder y los demás jóvenes burgueses. En *The Purge* (James DeMonaco, 2013), la inequidad social también es claramente marcada gracias a un montaje inicial en el que se enseña a los habitantes del mundo matándose entre ellos contrastados con música clásica. En la siguiente escena, mientras el protagonista entra en su urbanización de clase alta se escucha un programa de radio donde una voz en *off* explica que son los más pobres los que terminan peor parados con la Purga, siendo ellos la mayoría de víctimas mortales al no poder defenderse tan bien como los de clase alta. Él está seguro en su hogar y junto a su familia se encierran para pasar la noche.

Por otro lado, en *Joker* (Todd Phillips, 2019), la desigualdad social toma un segundo plano, aunque está presente. Mientras Arthur se maquilla e intenta sonreír, una voz en *off* de una radio comenta los problemas de acumulación de basura que sufren los barrios pobres de la ciudad, un problema que se puede observar durante toda la película. Durante su visita con su psicóloga, él se queja de la reciente escalada de tensiones, pero ella lo pasa por alto. Esto es importante porque las primeras escenas de la película están montadas para mostrar la clase alienada de los lumpenes como Arthur. Ni las personas que forman parte de organismos oficiales, ni los civiles, ni siquiera su madre y mucho menos las personas de clase alta como Thomas Wayne prestan atención a Arthur. Ellos lo tratan como un problema y a la vez hacen como si no existiera.

El elemento que rompe la rutina en las películas es simbólicamente contrario. En la película alemana es el amor y la bondad representados por María, acompañada de niños de la Ciudad de los Trabajadores, lo que hace que Freder salga del Club de los Hijos, observe la realidad de Las Profundidades y vaya a la Nueva Torre de Babel en busca de respuestas por parte de su padre, el presidente de Metropolis. En las dos películas estadounidenses es la violencia, representada en *Joker* (Todd Phillips, 2019) por el asesinato a manos de Arthur de tres empresarios jóvenes que le estaban dando una paliza y en *The Purge* (James DeMonaco, 2013) es en el momento en el que Charlie, el hijo de la familia, desactiva el sistema de seguridad en plena Purga y deja entrar a un desconocido en su casa.

En las tres películas la escalada de tensiones empieza a subir cuando un grupo de personas de una clase en concreto se reúnen. María organiza una reunión e implora una revolución pacífica, que vendrá a manos de la figura del Mediador, pero los obreros le responden diciendo que no van a esperar y aguantar las condiciones laborales durante mucho más. Los habitantes de Gotham que forman parte del lumpemproletariado se ponen de parte del asesino y protestan contra Thomas Wayne y la burguesía de Gotham. Los jóvenes burgueses se reúnen en el portal de la familia Sandin y les comunican un ultimátum: o entregan al vagabundo que se ha escondido en su hogar para que ellos puedan matarlo o entraran ellos y matarán a todos los que estén dentro de la casa.

También en todos los casos la sociedad de clase alta se presenta como fuerza antagonica. En el caso de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), Joh Fredersen ordena que el Ser Máquina obtenga la apariencia de María, para que incite a los trabajadores a destruir las máquinas y así tener él justificación para usar la violencia contra ellos. En *Joker* (Todd Phillips, 2019), Thomas Wayne condena los asesinatos de los tres empresarios y que haya personas que se pongan del lado del asesino, hasta el punto de llamarles payasos. Él hace un discurso elitista donde expone que la gente que apoya al asesino es envidiosa del éxito que tienen personas como él. Y en *The Purge* (James DeMonaco, 2013), los jóvenes burgueses y más adelante los vecinos de la urbanización de clase alta son los antagonistas de la película.



social

En las películas referentes la escalada de tensiones desemboca en violencia descontrolada por parte de un grupo social. La gran diferencia aquí es que mientras en *Joker* (Todd Phillips, 2019) ocurre en el clímax de la película tras el asesinato de Murray Franklin, en *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) y en *The Purge* (James DeMonaco, 2013) sucede al principio del tercer acto, dando tiempo para ver las consecuencias y la resolución del conflicto, cosa que no ocurre en la película más moderna.

En la película de Fritz Lang, el Ser Máquina consigue que la revolución pacífica se vuelva violenta, con la consecuencia que Las Profundidades sean inundadas y los habitantes de clase baja dejen a sus hijos atrás. También hace enloquecer a la burguesía y que disfruten del exceso mientras su mundo es destruido. Es Freder, con la ayuda de María, el que salva a los niños de la Ciudad de los Trabajadores y tras una lucha contra Rotwang, el antagonista, hace de Mediador creando la paz entre las dos clases sociales, llegando a un estado de equilibrio social. Tal como se repite varias veces durante la película, es el Mediador, el corazón, el que une a las manos y a la cabeza.

En la película de Todd Phillips, la revolución se vuelve igual de violenta. Durante su viaje a la mansión de los Wayne, la portada de los periódicos dice lo siguiente: "Kill the rich. A new movement?" Esta frase es una variación del pensamiento del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau, que dijo: "When the people shall have no more to eat, they will eat the rich". Cuando Arthur acorrala a Thomas en su acto benéfico y le pide compasión, todo lo que le da él es un puñetazo en la cara. Y una vez en la entrevista, ante el disgusto del público y de Murray, el Joker razona que son la élite los que deciden qué está bien y qué está mal, y que si fuera él quien hubiera muerto a nadie le hubiera importado, pero como eran personas de clase alta sí que fue noticia. El Joker dice que a gente como Thomas Wayne no le importa las personas como él, los desamparados, y que creen que pueden hacer lo que quieran. Para terminar su discurso, dispara a Murray en la cara.

Con ese gesto el Joker se vuelve un símbolo para el lumpemproletariado, y las manifestaciones estallan en una revolución completa. Las calles de Gotham son gobernadas por ellos, y consiguen liberar al Joker del coche de policía en el que iba

trasladado. Uno de esos manifestantes, motivado por el discurso del Joker, asesina a Thomas Wayne y a su pareja delante de Bruce, dejando al niño huérfano. Gotham ha sufrido una revolución contra el sistema social.

Por último, y a diferencia de las otras dos, en la película de James DeMonaco no hay una revolución de una clase social en concreto, sino que es una lucha por la supervivencia donde todos van contra todos, aunque sí está motivada por la clase social que ocupa cada grupo. Esta lucha supone una escalada de tensiones que culmina con las muertes de todo el grupo de jóvenes burgueses y con la de James a manos del líder.

Al final de la noche, cuando la familia Sandin sobrevive al grupo de jóvenes burgueses, sus vecinos de clase alta les rodean y se disponen a matarlos. Es el desamparado quien les salva de la muerte. Cuando pregunta a Mary si quiere matar a sus vecinos por intentar matarles antes, ella se niega y proclama que ya ha muerto suficiente gente esa noche, no es necesaria más violencia. Todos esperan en la cocina a que sean las siete de la mañana. Allí una de las vecinas intenta matar a Mary, pero ella la incapacita. Cuando suena el reloj ella deja marcharles a todos y se despide del vagabundo, agradecida. La familia Sandin mira como el hombre también se va de su casa, mientras en las noticias suenan voces en *off* explicando lo exitosa que ha sido la Purga, en la que más gente ha participado.

Como se ha mencionado anteriormente, estas historias son referentes ya que la escala de tensiones es motivada por la inequidad social, al igual que en *Imperium*. Arturo ataca a la familia Ruiz uno a uno para buscar venganza por la traición que cometió Andrés y le llevó a la cárcel, privándole de su condición social. Estos ataques van subiendo de intensidad hasta que desemboca en una lucha por la supervivencia dentro de la casa de los Ruiz.

### 3.1.2 Espacios

Volviendo a *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), la historia transcurre en la ciudad que le da nombre a la película, que al mismo tiempo tiene diferentes mundos en su interior. Por un lado, existe el mundo donde vive Freder y los demás miembros de la

burguesía, la propia Metropolis. Esta es una ciudad muy avanzada, futurística y que cuenta con diferentes espacios clave.

Por un lado se encuentra la Nueva Torre de Babel, mencionada anteriormente. Allí trabaja el padre de Freder, es su oficina de control, y su nombre es una referencia obvia al mito religioso sobre la Torre de Babel, que representa pecados como la avaricia o la soberbia humana al querer construir un monumento que llegue al cielo y así ser equiparado con Dios. Estos dos pecados capitales reflejan el mundo de la burguesía de la película a través del monumento.

Es también en este espacio donde se entiende el papel de la tecnología en la historia, y su relación entre el conflicto social. "The capital/labor conflict is present in the sequences showing the Master of Metropolis in his control and communications center and the workers in the machine room, with the machines being subservient to the master but enslaving the workers." (Huysen, 1986, 67). Lang utiliza la tecnología como una herramienta controladora de la clase burguesa, aprovechando el *setting* futurista de la película para potenciar este aspecto. Los trabajadores no tienen ningún tipo de tecnología, mientras que los intelectuales son los que la controlan y por tanto la relación de poder está a su favor, no es un equilibrio.

Otro espacio muy importante dentro de Metropolis son los Jardines Eternos, una referencia al paraíso cristiano. Dentro de este lugar se encuentra el Club de los Hijos, donde Freder y los demás jóvenes burgueses conviven en tranquilidad, viviendo rodeados de lujo.

Por último, el último espacio a destacar en la superficie de Metropolis es Yoshiwara, un bar donde el Ser Máquina conquista y manipula a la burguesía. Este espacio es relevante, ya que muestra el ocio y el lujo de la sociedad burguesa de edad adulta, es el equivalente del Club de los Hijos para ellos.

En relación con *Imperium*, estos espacios de clase alta son similares a los que habitan los personajes del guion del proyecto. La oficina de Andrés se corresponde a la Nueva Torre de Babel, el lugar de trabajo de Joh, Yoshiwara puede sustituirse por la pista de patinaje a la que van Óliver y Eva en una cita, y los Jardines Eternos

se pueden relacionar con el instituto del protagonista y sus amigos, un espacio donde los jóvenes se concentran y es un espacio de clase alta al ser un instituto privado.

Pasando al mundo inferior, a las Profundidades, Fritz Lang crea un mundo completamente opuesto al de la superficie. Las Profundidades es un terreno caracterizado por estar ubicado bajo tierra, sin ningún tipo de entretenimiento como en *Metropolis*. Allí todo está mecanizado y pensado para que los trabajadores proporcionen recursos para los habitantes de la burguesía.

“Large elevators take them underground where they head to their apartments in bleak and massive concrete blocks.” (Sevingen, 1983, 2). A pesar de que la película es en blanco y negro, si hubiese sido producida décadas después una hipótesis a la que se puede llegar es que Las Profundidades seguirían siendo grises, mientras que la superficie estaría llena de color.

La Ciudad de los Trabajadores es el centro de las Profundidades. El elemento que destaca dentro de este lugar es la maquinaria, que en un punto de la película es imaginada como la boca de un monstruo. Es la maquinaria la que se muestra imponente sobre los trabajadores, hasta el punto que no es necesaria la presencia de guardias, ella misma es quién manda sobre la vida de los habitantes de debajo de la superficie.

Volviendo a *Joker* (Todd Phillips, 2019), la historia gira en torno a un único espacio principal, la ciudad del protagonista, como sucede en el caso de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Como en aquella película, la ciudad de Gotham se divide en dos mundos opuestos, aunque su representación es realizada de forma menos diferenciada que en el caso de la película alemana.

El adjetivo que mejor caracteriza a la ciudad de Gotham es sucia. Tal como se establece al principio, hay un problema con la recogida de basuras que se observa durante toda la película. Las calles están llenas de personas sin techo, y por la noche la iluminación es muy tenue, dando la sensación que está muy poco cuidada.

Elementos como que tanto los buses como los vagones de tren estén pintados con graffitis ayudan a crear un *look* cohesivo de toda la ciudad.

Los espacios que se relacionan en esta película con los de *Imperium* son las calles alrededor del trabajo de Alba. Al estar invadidas por manifestantes, estas calles también están sucias. Lo mismo sucede en el callejón donde Alba es atacada por Imperium, es un lugar oscuro y que contrasta con los demás espacios del guion.

Los únicos espacios que se ven en la película habitados por la burguesía son la mansión de los Wayne y la sala de espectáculos donde se celebra el acto benéfico de Thomas Wayne. Estos espacios contrastan con todos los demás de la película, el color predominante es el blanco y se nota que están limpios, que son sitios bien cuidados.

En referencia a *The Purge* (James DeMonaco, 2013), el espacio principal de la película es la casa de la familia Sandin, un paralelismo a la casa de la familia Ruiz. Las dos casas son elegantes, pertenecen a un barrio rico de la ciudad y tienen varias plantas con habitaciones que ejemplifican la condición social de la familia. Además, en ambos casos las casas de las familias sirven como un objeto de protección y de seguridad contra los intrusos, que terminan por asaltarlas para acabar con ellos. Las dos familias se sienten protegidas y seguras dentro de sus hogares, pero cuando son asaltadas reconocen que su mundo establecido se ha roto.

Como se ha ido mencionando en este punto, en todos los casos el mundo ficticio se simplifica a un lugar. Este hecho ejemplifica que se puede mostrar la inequidad social no necesariamente de forma global, sino también de forma local, y que sigue siendo igual de efectiva. Sí que es cierto que en el ejemplo de *The Purge* (James DeMonaco, 2013) este es un fenómeno que ocurre en todo el país, pero la historia reduce el foco de acción a una sola casa. Por otro lado, en los casos de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) y *Joker* (Todd Phillips, 2019) se centran en una única ciudad. Esto también sucede en *Imperium*, donde la historia se desarrolla en la ciudad de Madrid.

### 3.1.3 Personajes

En lo que se diferencian las tres películas es en el papel que adoptan sus protagonistas en la desigualdad social, ya que son polos completamente opuestos. Freder Fredersen es un joven burgués, cuya vida ha estado rodeada de lujo y no ha tenido que preocuparse por ningún problema social o financiero. Su padre es el presidente de la ciudad y vive en el Club de los Hijos, un lugar donde otros jóvenes privilegiados disfrutaban de sus días en paz.

Freder es motivado a romper el *status quo* de la mano de María, viene dado por un impulso externo. aun así, el protagonista de *Metropolis* busca una solución pacífica al conflicto, es el Mediador. Él busca ayudar a los hombres de la Ciudad de los Trabajadores para alcanzar una equidad social, donde todas las personas tengan las mismas oportunidades y no haya una clase social discriminada.

Freder es un hombre bueno, que se sacrifica por personas inocentes sin buscar nada a cambio, sus acciones vienen de su buena fe y su voluntad en el cambio. Él busca salvar a todas las personas posibles y crear un nuevo mundo basado en la comprensión y la paz.

El personaje de Freder tiene un arco de transformación durante la película, que pasa de ser un joven despreocupado por las vidas de los demás al Mediador, un símbolo de paz entre ambas clases sociales.

Si lo comparamos con James Sandin, la diferencia entre los dos protagonistas de clase alta es claramente visible. James no tiene ningún problema en seguir el plan de los burgueses y entregarles al sin techo para que lo maten. Es su hijo Charlie quien ayuda al hombre a esconderse tras decirle a su padre que no es lo correcto y se opone desde un principio al plan. aun así, James consigue inmovilizar al hombre y obliga a Mary, su mujer, y a Charlie a que le ayuden a atarle a una silla para ser entregado. James es mucho más egoísta que Freder, busca su supervivencia. Desde el inicio de la película, el objetivo de James es que él y su familia estén a salvo de la Purga. Sin embargo, James también sufre un arco de transformación al cambiar de mentalidad tras tener al sin techo inmovilizado. El protagonista termina

social

pagando por sus acciones con su muerte a manos del líder burgués, tiene un arco de redención al perdonarle la vida al desconocido y al matar a todos los burgueses que iban a acabar con su familia.

Por otro lado, si Freder es el Mediador, el Joker es la chispa de la revolución. El personaje que más se parece en la película de *Metropolis* es el del Ser Máquina, quien incita una revolución.

Arthur es lo contrario de Freder: es un hombre mayor, un lumpen, desfavorecido y marginado, que ha tenido que vivir con múltiples problemas durante toda su vida, desde cuidar a su madre a sus propios problemas mentales por el abuso sufrido de niño. Arthur es motivado a cometer sus crímenes porque la sociedad burguesa le lleva a su límite, hasta el punto que no puede más y estalla. Él recrimina que la gente de clase alta no se preocupa por gente como él, y que su vida es injusta porque no tiene las mismas oportunidades como alguien de clase alta.

De hecho, Arthur no busca empezar ningún movimiento, se convierte en el símbolo de la revolución sin que él lo pida. Lo único que él busca es que la gente le trate con decencia, y su discurso cala en el lumpemproletariado. Arthur expresa en un momento de la película que a él no le interesa la política, no busca lanzar un mensaje político. Lo que él quiere es liberar su frustración por la inequidad social que ha estado viviendo durante décadas.

De este modo, *Joker* es el reverso de *Metropolis*. aunque los dos protagonistas sean el símbolo que lleva al cambio social, en *Metropolis* Freder consigue una revolución pacífica, basada en el entendimiento y la comprensión, lo que busca él es una equidad social. Mientras tanto, el Joker se convierte en el símbolo de una revolución violenta, con la intención de destruir a la clase burguesa y que los lumpen tomen el poder de las calles.

De las tres películas escogidas como referentes se encuentran personajes con similitudes a los de *Imperium*. Para empezar, Óliver, el protagonista de *Imperium*, comparte muchos rasgos con Freder, el protagonista de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Los dos son jóvenes de clase alta que desconocen los secretos que les han

permitido vivir una vida llena de lujo y privilegio. Al descubrir que sus padres les guardan estos secretos, los dos protagonistas quieren llegar a la verdad. Sin embargo, la gran diferencia entre ellos dos es que Óliver no busca romper el *status quo* como lo hace Freder, él quiere resolver el misterio que envuelve a su padre.

En ambos casos los protagonistas entran en conflicto con sus padres, que se aprovechan del sistema establecido para beneficiarse a costa de alguien más. En el caso de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), Joh Fredersen tiene sublevada a toda una clase obrera que proporciona el mantenimiento de la ciudad. Por otro lado, en *Imperium*, Andrés se aprovecha de la confianza que le tiene Arturo, su mejor amigo, para tenderle una trampa. Andrés, con la información bancaria de Arturo, robó el dinero de la compañía en la que trabajaban los dos y lo depositó en la cuenta de su mejor amigo para que le metiesen en la cárcel y así quedarse él como único inventor de la patente.

Un personaje que aparece en la película *The Purge* (James DeMonaco, 2013) es la figura del interés amoroso de uno de los hijos de la familia, cuyo objetivo es matar al padre de esta. Lo mismo sucede en *Imperium*. En el guion del proyecto, Eva quiere matar a Andrés porque ella sabe que la relación que tiene él con Óliver es tóxica, abusiva. Padre e hijo tienen tan mala relación que él quiere dejar toda su vida atrás, estudiar en la universidad en cualquier lugar lejos de Madrid para así no tener que ver a su padre. Ella quiere que Óliver se quede junto a ella y que no rompan, y es por ese motivo que se alía con Imperium. En *The Purge* (James DeMonaco, 2013), el novio de Zoey también quiere matar al padre y protagonista, James, para que los dos puedan estar juntos.

Antes se ha hablado de las similitudes entre Andrés y Joh Fredersen. En la película *Joker* (Todd Phillips, 2019), un personaje con el que también tiene similitudes Andrés es Thomas Wayne. Los dos son los ejecutivos más poderosos dentro de sus respectivas empresas, y están motivados por intereses egoístas y por la búsqueda de poder. En el caso de Thomas Wayne, él quiere convertirse en alcalde de Gotham, y a pesar de que dice que le importan los habitantes de su ciudad, a los lumpenes como Arthur Fleck los llama payasos, no los considera iguales. En el caso de Andrés, él se mueve por el egoísmo al traicionar a su mejor amigo y así



quedarse en una posición de poder dentro de la empresa como único inventor de la patente de la interfaz gráfica.

El personaje que más tiene en común Arthur Fleck en *Imperium* es Arturo, el antagonista. Los dos quieren acabar con aquellos que les han hecho sentir como unos humillados a través de métodos violentos. Ellos no se arrepienten al matar a aquellos que creen que no son inocentes y trabajan toda la película para conseguir su objetivo: la venganza contra personas de la sociedad alta que les han maltratado.

## 4. Marco teórico

El marco teórico de este trabajo se compone de dos ramas generales: la inequidad social y el guion cinematográfico. Este espacio está dedicado a acotar estos dos conceptos tan generales para así tener una mejor idea sobre lo que se va a tratar en este apartado.

Empezando por la inequidad social, existen muchas formas de representar este concepto. Al fin y al cabo, la inequidad social es una forma de injusticia social para aquellos autores que son partidarios del pensamiento originado por Karl Marx. Ejemplos de estos filósofos son: Gilles Deleuze, Byung-Chul Han, Slavoj Žižek y Jacques Derrida.

Por otro lado, hay autores como Adam Smith con su ideología del liberalismo económico y por consiguiente los filósofos que provienen del neoliberalismo que defienden la inequidad social como un mal menor para la sociedad. Estos autores la consideran una forma de regulación justa en la economía.

Sabiendo esto se parte de la base que la inequidad social es injusta, siguiendo la corriente filosófica de autores previamente mencionados. La inequidad social está diseñada para que los que pertenecen a la clase trabajadora sigan siendo dependientes, no puedan mejorar su calidad de vida. En este sistema, los recursos para las personas de clase trabajadora son escasos, lo que les dificulta más su día a día. “Cuando las diferencias entre ricos y pobres crecen, el soporte típicamente está menos disponible y las frustraciones de la pobreza se intensifican.” (Cortés, 2006, 226)

La forma elegida para tratar la inequidad social ha sido seguir el corriente filosófico del neoliberalismo. Más concretamente, los problemas psicológicos que puede causar en un ser humano y cómo el sistema capitalista neoliberal puede llegar a ser tan agresivo que rompe con los vínculos personales más fuertes. La justificación de esta elección viene dada porque es la que se pretende que sea representada en *Imperium*.

En cuanto al guion cinematográfico, se ha decidido acotar el tema a la explicación de la estructura del mismo a manos de diferentes teóricos. Además, se ha decidido centrarse en los 21 Argumentos Universales de Balló y Pérez, las diferentes temáticas a la hora de escribir una historia para la pantalla grande según la cultura occidental. Más específicamente en el Argumento Universal de *Imperium*, el Intruso Destructor y sus diferentes facetas.

## 4.1 El neoliberalismo

Antes de explicar los problemas del neoliberalismo en la sociedad es necesario definir qué es el neoliberalismo, así como cuáles fueron los principales filósofos que apoyaron y defendieron este modelo. Milton Friedman es uno de ellos.

Él defendía el neoliberalismo como un método para potenciar el poder del Estado a través de la existencia de un mercado privado basado en la competencia para proteger a los agentes del mercado: a los productores, a los consumidores y al propio Estado. “El Estado sería el vigilante del sistema, estableciendo condiciones favorables para la competencia y previniendo el monopolio, proveyendo un marco monetario estable, y aliviando la miseria y la angustia extrema.” (Friedman, 1951, 5-6).

En el modelo de Friedman, aparte de las responsabilidades básicas que ha de ejercer un Estado, se le añaden dos diseñadas por él para que el neoliberalismo resulte efectivo: asegurar la libertad para que una empresa pueda ser establecida en cualquier lugar y proveer estabilidad monetaria.

Respecto al primer punto, la solución que aporta el filósofo americano es la de diseñar leyes que prohíban el monopolio de una empresa, de tal forma que la competencia pueda crear un marco de rivalidad. “Lo primero requiere evitar la regulación estatal del ingreso, el establecimiento de reglas para el funcionamiento de las empresas comerciales que haría más difícil o imposible a una empresa mantener alejados a los competidores por cualquier medio distinto que no sea la

venta de un producto mejor a precio más bajo, y la prohibición de coalición o acciones de las empresas para la restricción comercial.” (Friedman, 1951, 6)

De esta forma, Friedman plantea que una ley antimonopolio ayudaría a una empresa, ya que no estaría obligada a bajar el precio de un producto superior de calidad para poder competir con otra de mayor tamaño y más reconocimiento. Esta ley haría más justo el terreno en relación con la oferta de un producto. Así mismo, otra ventaja de una ley antimonopolio según el filósofo sería que impediría que varias empresas pudieran hacer un trato de favor entre ellas para perjudicar los intereses de las demás. Para Friedman, todas y cada una de las empresas deben de tener las mismas oportunidades para que el modelo neoliberalista funcione realmente.

Con esta medida, Friedman critica el sistema monetario y bancario establecido por la corriente filosófica más popular en el siglo anterior, el XIX, el colectivismo. “Las consecuencias de la falta de planificación del gobierno en esta área –y, en mi opinión, las situaciones extremas de la inflación y la depresión que son sus consecuencias- debe formar una parte de la supuesta causa contra la empresa privada” (Friedman, 1951, 7). Friedman, como defensor del mercado privado, y por tanto de la empresa privada, argumenta que la nueva reforma monetaria pasa por establecer un seguimiento de reglas sobre la creación privada del dinero para que así se establezca una estabilidad monetaria.

Volviendo al segundo aspecto en la teoría del filósofo para que el neoliberalismo funcione realmente, el de proveer estabilidad monetaria, Friedman es crítico con políticas como la de establecer un salario mínimo. Él cree que esa medida no es productiva, ya que habría individuos que se aprovecharían de esta ley y no se esforzarían por conseguir un trabajo, repercutiendo negativamente sobre el Estado al no estar ofreciendo un producto. “Existe justificación para tratar de lograr un ingreso mínimo para todos; no hay ninguna justificación para establecer un salario mínimo y aumentar así el número de personas sin ingresos.” (Friedman, 1951, 7).

Sin embargo, tal como muestra la primera parte de la cita anterior, Friedman sí está dispuesto a crear políticas que ayuden al sector más desfavorecido, al más pobre,

social

para que puedan ser útiles para el Estado y al mismo tiempo mejoren su calidad de vida. Eso sí, siempre teniendo en cuenta al mercado como eje central, afectando a este lo mínimo posible.

A través de estas dos políticas principales, Friedman apunta que con estas medidas el control que tiene el Estado tiene un poder limitado respecto al mercado. Esto significa que es responsabilidad de cada empresa utilizar las tácticas disponibles, iguales para todas, para mejorar su negocio y ofrecer como productor un producto a un precio que sea justo tanto para ellos como para el consumidor. “Al dejar en su mayor parte en manos privadas la propiedad y explotación de los recursos económicos, conservan un máximo de iniciativa individual y libertad.” (Friedman, 1951, 7).

Friedman defiende su filosofía de pensamiento argumentando que a través de sus prácticas se consigue una libertad de acción por parte de tanto los productores como de los consumidores, creando un mercado privado que es justo. A partir de la base que crea él, Friedman razona que depende de cada individuo que se llegue al éxito, y que por lo tanto los que pertenecen a la clase social trabajadora puedan ascender si ofrecen un producto al mercado que es lo suficientemente bueno para así crear competencia contra los demás

Otro de los grandes impulsores del neoliberalismo fue el filósofo Friedrich von Hayek. Él defendía la capacidad del individuo de tomar decisiones espontáneas para activar la economía, en respuesta a las políticas anteriores. “El reconocimiento consciente de que los esfuerzos espontáneos y no sometidos a control de los individuos fueran capaces de producir un orden complejo de actividades económicas, solo pudo surgir cuando aquel desarrollo hubo logrado cierto progreso.” (Hayek, 1944, 57-58).

Hayek pone como ejemplo políticas del siglo anterior, el XIX, para argumentar su ideología. Él defiende que se avanza tanto tecnológicamente como socialmente cuando el individuo tiene más control sobre la economía. “Cuando el nivel de vida ascendente condujo al descubrimiento de trazos muy sombríos en la sociedad, trazos que los hombres no estaban ya dispuestos a tolerar más, no hubo

probablemente clase que no lograra un beneficio sustancial del general progreso.” (Hayek, 1944, 58).

Para conseguir estas decisiones espontáneas, Hayek, al igual que Friedman, también defendía el modelo de la competencia para regular el mercado. A través del sistema de precios, Hayek pretendía activar y promover la competencia entre las empresas o individuos. En cuanto a ese sistema de precios, Hayek lo acotaba a una variación mínima en el valor del producto, y dado que cada productor tiene la libertad de hacer lo mismo, es imposible que una sola empresa pueda controlar el mercado, ya que hay demasiadas variables para comprender de forma autónoma. “El sistema de precios solo llenará su función si prevalece la competencia, es decir, si el productor individual tiene que adaptarse él mismo a los cambios de los precios y no puede dominarlos. Cuanto más complicado es el conjunto, más dependientes nos hacemos de esta división del conocimiento entre individuos, cuyos esfuerzos separados se coordinan por este mecanismo impersonal de transmisión de las informaciones importantes” (Hayek, 1944, 82).

Hayek creía necesario que se debía procurar que el Estado interviniera lo mínimo posible en el mercado. Según su argumento, el Estado, con sus leyes, impide que se puedan llevar a cabo estas decisiones espontáneas que promueven la competencia a través del sistema de precios, por lo que se tenía que dejar a manos del individuo el poder de entrar y participar en un mercado libre, adoptando las responsabilidades del Estado y así cubrir las necesidades básicas del propio individuo.

La planificación, que viene dada a manos del Estado, es enemiga de la competencia, y además es un sistema inferior, ya que las decisiones tomadas no pueden ser imparciales. Es más, cuanto más centralizado está el poder del Estado, más daño hace a la espontaneidad, ya que una acción centralizada no puede tener en cuenta un caso particular. “Lo discutible es que deba recurrirse tan a menudo a la delegación porque las cuestiones no puedan reglamentarse por preceptos generales, sino únicamente por la decisión discrecional en cada caso particular. Entonces la delegación significa que se ha concedido poder a alguna autoridad para

social

dar fuerza de ley a lo que, a todos los efectos, son decisiones arbitrarias” (Hayek, 1944, 93).

Sin embargo, Hayek concede que el Estado debe de tener cierto poder, no para planificar pero sí para intervenir. Estas intervenciones se realizan para asegurarse que el individuo puede operar con espontaneidad, ya que una empresa particular tiene más conocimiento de su situación personal que el Estado, y por lo tanto tiene una mejor idea sobre cómo operar. “El Estado tiene que limitarse a establecer reglas aplicables a tipos generales de situaciones y tiene que conceder libertad a los individuos en todo lo que dependa de las circunstancias de tiempo y lugar, porque solo los individuos afectados en cada caso pueden conocer plenamente estas circunstancias y adaptar sus acciones a ellas.” (Hayek, 1944, 98).

Esta intervención del Estado, según la teoría de Hayek, puede ser prevista y por tanto aprovechada por el individuo, ya que él sabe los poderes limitados que tiene el Estado, y puede actuar de acorde con ello. El Estado protege al individuo, pero no lo limita en su libertad de acción. “Lo importante es si el individuo puede prever la acción del Estado y utilizar este conocimiento como un dato al establecer sus propios planes, lo que supone que el Estado no puede controlar el uso que se hace de sus instrumentos y que el individuo sabe con exactitud hasta dónde estará protegido contra la interferencia de los demás, o si el Estado está en situación de frustrar los esfuerzos individuales.” (Hayek, 1944, 102).

Hayek también es un claro defensor de la propiedad privada como forma de libertad. Tener una propiedad privada significa que el individuo está en completo control sobre el conjunto de sus bienes y materiales, por lo que no hay un organismo que le regule. De esta forma, el individuo puede tomar sus decisiones propias y espontáneas sobre sus bienes. El Estado debe intervenir para asegurar que el individuo puede poseer esa propiedad privada. “La propiedad privada es la más importante garantía de libertad, no solo para quienes poseen propiedad, sino también, y apenas en menor grado, para quienes no la tienen. No hay quien tenga poder completo sobre nosotros, y, como individuos, podemos decidir, en lo que hace a nosotros mismos.” (Hayek, 1944, 116).

Al posicionarse en contra de la intervención del Estado, Hayek también se posiciona en contra de los monopolios, como lo hace Friedman. De hecho, para Hayek, un Estado con mucho poder sería igual que un monopolio. Los monopolios, por naturaleza, van en contra del principio de competencia de los dos filósofos, ya que no puede haber competencia si hay únicamente una empresa que domine el sector. “Nuestra libertad de elección en una sociedad en régimen de competencia se funda en que, si una persona rehúsa la satisfacción de nuestros deseos, podemos volvernos a otra. Pero si nos enfrentamos con un monopolista, estamos a merced suya. Y una autoridad que dirigiese todo el sistema económico sería el más poderoso monopolista concebible.” (Hayek, 1944, 110).

Para evitar que surjan esos monopolios, Hayek propone que también se disuelvan los sindicatos de trabajadores, ya que a pesar de trabajar en el mismo sector, cada empresa es única y tiene sus necesidades propias. Para él, la figura de los sindicatos es una acción contra el sistema de competencia que anhela, ya que en su opinión los sindicalistas comparten un objetivo básico, del que los monopolios se pueden aprovechar a la larga, que es lo que él realmente quiere evitar. “El combate universal contra la competencia promete producir en primer lugar algo incluso peor: [...] una especie de organización sindicalista o «corporativa» de la industria. [...] Al destruir la competencia en una industria tras otra, esta política pone al consumidor a merced de la acción monopolista conjunta de los capitalistas y los trabajadores de las industrias mejor organizadas.” (Hayek, 1944, 76).

Otro de los conceptos en que el filósofo está en contra, y el último a tratar en este apartado del Marco Teórico, es el control del Estado sobre el comercio exterior. Hayek dice lo siguiente: “La clara actitud antagonista que la mayor parte de los planificadores adopta frente al internacionalismo se explica, además, por el hecho de que en el mundo actual todos los contactos exteriores de un grupo son obstáculos para que aquellos planifiquen eficazmente la esfera en que pueden intentarlo.” (Hayek, 1944, 141).

Él defiende el internacionalismo, ya que es una forma aun mayor de espontaneidad, si ya es complejo poder calcular las acciones de las empresas nacionales, si se entra en el ámbito internacional estos cálculos son aun mucho más complejos, lo



social

que proporciona más autonomía. Los planificadores para él son aquellos especialistas que aportan el control del Estado, a los que una serie de regulaciones internacionales les beneficiaría, cosa que Hayek rechaza completamente.

#### 4.1.1 Crítica al neoliberalismo

Una vez bien definida la corriente filosófica del neoliberalismo, el siguiente paso es argumentar por qué esta filosofía promueve la inequidad social a través de sus políticas, y cómo, si se llevasen a cabo, llevarían a la corrupción del ser humano. Además, se exponen diferentes errores de lógica del propio sistema neoliberalista que no se tuvieron en consideración.

Respecto a la teoría de Hayek sobre la capacidad del individuo de tomar decisiones espontáneas para activar la economía a través de acceder a ese hipotético mercado libre, Vargas le replica con lo siguiente: “La realidad es que en esta propuesta se olvida no solo la diferencia de posibilidades de acceso al mercado que existe entre las clases sociales; sino además, la distancia que separa y enfrenta a distintos estamentos dentro de una misma clase. [...] una falsedad producto de la fantasía - o mejor dicho de la utopía - burguesa.” (Vargas, 2006, 186).

Para el autor, el neoliberalismo da por sentado que todos los individuos saben cómo acceder al mercado de forma práctica y exitosa, ya que está diseñado desde la perspectiva de gente de clase alta, como es el propio Hayek. A partir de ese punto de vista, se asume el privilegio de la clase alta, excluyente de la clase trabajadora, y se califica como universal. Al no ser el caso, la propuesta de Hayek está destinada a que sea fructífera solo si se comienza desde esa posición de ventaja social, que perpetúa la inequidad social. Hayek crea un sistema en el que no ayuda a la gente de la clase trabajadora a empezar con las mismas posibilidades que los demás.

El autor también está en contra del modelo de espontaneidad que postula Hayek, ya que desde su punto de vista encuentra un fallo en la lógica del filósofo. “Existe una evidente contradicción en las ideas de Hayek; porque si se trata por un lado, de señalar la imposibilidad estatal de generar formas de racionalidad en la economía; y

por el otro, se insiste en que el “orden espontáneo” hace posible la previsión.” (Vargas, 2006, 189).

Si un individuo puede acostumbrarse a la espontaneidad del mercado hasta el punto de poder predecir sus movimientos y encontrar un orden, el Estado puede hacer exactamente lo mismo. Gracias al sistema de precios que promovía Hayek, el Estado también puede planificar sus movimientos, ya que ese sistema no deja de ser uno regulado, que es lo que Hayek no considera. El orden social a través de la espontaneidad al fin y al cabo sigue siendo exactamente eso, una estructura ordenada, que se puede analizar y planificar, tanto por parte de los individuos como por parte del Estado.

Karl Marx, a través de su teoría de la alienación, explica los problemas psicológicos que teorías como el neoliberalismo acarrearán al trabajador. Él usa el concepto de enajenación para explicar esta alienación del trabajador respecto al objeto, al producto. “El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas. [...] el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un ser extraño, como un poder independiente del productor.” (Marx, 1844, 35).

Para el filósofo, el mercado libre de Hayek y Friedman supone una explotación para el trabajador, ya que no se le tiene en cuenta como individuo sino como una moneda de cambio. En el momento en el que se valora más al producto que al trabajador que ha creado ese producto se está produciendo esa injusticia que Marx pretende evitar, ya que él opina que bajo ese sistema neoliberalista el trabajador queda reducido a la cantidad de dinero necesaria para que se cree el producto, como si el trabajador fuera una pieza de maquinaria más. Además, partiendo de la suposición que los trabajadores pertenecen a la clase social más baja, al proletariado, el sistema capitalista neoliberal no solo no ayuda a romper la inequidad social, sino que la aumenta.

Marx continúa con su razonamiento expresando que la alienación provoca una repulsión del trabajador al propio trabajo, ya que esa explotación laboral le hace

social

infeliz. “Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer las necesidades fuera del trabajo. Su carácter extraño se evidencia claramente en el hecho de que tan pronto como no existe una coacción física o de cualquier otro tipo se huye del trabajo como de la peste.” (Marx, 1844, 37).

Marx, con esa frase, se vuelve a postular en contra de Hayek y Friedman y propone la visión opuesta a ellos. El individuo no entra al mercado por satisfacción, lo hace por obligación, porque necesita el dinero. Este hecho, acumulado a la explotación laboral, provoca que el trabajador sea dominado por su trabajo. De esta forma, Marx razona dos formas de alienación o enajenación, la primera contra el producto en sí y la segunda contra la actividad laboral, con su jornada de trabajo.

Las consecuencias de estas dos formas de alienación o enajenación provocan, a su vez, la alienación del hombre sobre sí mismo. “El trabajo enajenado, al arrancar al hombre el objeto de su producción, le arranca su vida genérica, su real objetividad genérica y transforma su ventaja respecto del animal en desventaja, pues se ve privado de su cuerpo inorgánico, de la naturaleza. Del mismo modo, al degradar la actividad propia, la actividad libre, a la condición de medio, hace el trabajo enajenado de la vida genérica del hombre en medio para su existencia física.” (Marx, 1844, 40).

Marx contempla que el trabajo bajo las circunstancias de explotación transforma la vida genérica, la cotidiana, del hombre. El trabajador trabaja para vivir, para satisfacer sus necesidades de mantenerse vivo, pero bajo la explotación este concepto se da la vuelta y se transforma el trabajador en una figura que vive para trabajar. Esta inversión altera la naturaleza propia del ser humano, alienando a este de sí mismo. La sociedad capitalista neoliberal transforma la obtención del producto en el fin, de tal forma que la vida del hombre queda relegada a un medio para conseguir ese fin.

Por último, Marx también expone que el sistema neoliberal supone una alienación entre los trabajadores y sus directivos, la alienación del hombre sobre los otros seres humanos. “Si él, pues, se relaciona con el producto de su trabajo, con su

trabajo objetivado, como con un objeto poderoso, independiente de él, hostil, extraño, se está relacionando con él de forma que otro hombre independiente de él, poderoso, hostil, extraño a él, es el dueño de este objeto; Si él se relaciona con su actividad como con una actividad no libre, se está relacionando con ella como con la actividad al servicio de otro, bajo las órdenes, la compulsión y el yugo de otro.” (Marx, 1844, 41).

El hecho de que exista una enajenación al producto supone una correlación directa hacia el dueño de ese producto. El trabajador crea algo que no le pertenece, ya que forma parte de una plantilla a manos de otro hombre el cual tiene poder sobre él. De ese modo, dadas las características de la explotación laboral mencionadas anteriormente, se crea un sentimiento de frustración y repulsión hacia la burguesía, los que tienen el poder sobre los trabajadores. Para Marx, el neoliberalismo provoca una distinción entre las clases sociales, una brecha que solo se agranda cuanto más grande es la empresa y por tanto más poder tiene el dueño sobre el trabajador. Los efectos psicológicos que causan este movimiento filosófico llevan a la infelicidad del trabajador, a sentirse desplazado de lo que él crea con su esfuerzo, de su jornada laboral, de su vida privada y de su relación tanto consigo mismo como su relación con sus superiores.

Con Marx se han visto los efectos que tiene el neoliberalismo sobre la clase trabajadora, una crítica desde el punto de vista de la clase más baja. Ahora se procede a hacer lo mismo, pero desde otra perspectiva, ver los efectos psicológicos del neoliberalismo en varios personajes del guion propio a través de la postura del filósofo Byung-Chul Han.

Para Han, el sistema capitalista neoliberal provoca un deterioro en la calidad de vida de los trabajadores, provocando lo que él denomina como “sociedad del cansancio”. Para ejemplificar esta sociedad del cansancio se han escogido los personajes de Andrés, el padre del protagonista, y Arturo, el antagonista del largometraje. A través de estos dos personajes, cuya relación actual se basa en que fueron compañeros de trabajo, se pueden observar características de esta sociedad del cansancio que define Han. Cabe destacar que no se pretende justificar ninguna de las acciones de

social

los dos personajes. No son víctimas de la sociedad, pero sí que es cierto que la sociedad les ha impulsado a tomar esas elecciones propias.

Han expone en su libro "La sociedad del cansancio" los efectos de un exceso de positividad en la sociedad. Uno de ellos es cómo la violencia es transformada y percibida en sistemas como el neoliberalismo. "La violencia de la positividad no presupone ninguna enemistad. Se despliega precisamente en una sociedad permisiva y pacífica. Debido a ello, es menos visible que la violencia viral. Habita el espacio libre de negatividad de lo idéntico, ahí donde no existe ninguna polarización entre amigo y enemigo, entre el adentro y el afuera, o entre lo propio y lo extraño." (Han, 2010, 22). Esta violencia de la positividad o violencia neuronal es mucho más difícil de detectar, ya que se basa en la presunción de positividad, en la confianza.

En el ejemplo práctico del guion de largometraje de creación propia, este acto es mejor ejemplificado con la traición de Andrés a Arturo. Amigos de la infancia convertidos en compañeros de trabajo, Arturo confía tanto en Andrés que le da sus datos bancarios personales para que él haga todas las tramitaciones burocráticas. Andrés, a su vez, crea un complot para que despidan a Arturo de la empresa donde trabajan, robando dinero de la empresa y depositando este en la cuenta del otro hombre. Es debido a que Arturo confía tanto en su mejor amigo que le ciega a la realidad de la situación y paga las consecuencias, yendo a prisión.

El personaje de Arturo, en el momento en el que sucede la historia, puede definirse con la siguiente frase del filósofo a la hora de diagnosticar diferentes enfermedades mentales. "El síndrome de desgaste ocupacional no pone de manifiesto un sí mismo agotado, sino más bien un alma agotada, quemada." (Han, 2010, 29). Arturo sufre este síndrome de desgaste ocupacional llevado al extremo. Después de cumplir condena en prisión, él está tan quemado con la sociedad que decide actuar usando la venganza, yendo a por Arturo y su familia. Él no intenta volver a su trabajo, quiere vengarse de la persona que se lo quitó.

Por otro lado, Andrés entra dentro de la definición que hace Han sobre el sujeto de rendimiento. "El sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. [...] Así, el

sujeto de rendimiento se abandona a la libertad obligada o a la libre obligación de maximizar el rendimiento. El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación.” (Han, 2010, 31-32). En el momento en el que sucede la historia, Andrés es el jefe de su empresa, no tiene a nadie por encima de él. Sin embargo, está en su peor momento de su vida a causa de la autoexplotación a la que es sometido. Andrés no puede aguantar el nivel de vida que comporta ser el jefe de una empresa, y le afecta tanto a él como a sus relaciones personales más íntimas, a su familia. Durante el transcurso del guion hay muchas instancias en las que se ve que el matrimonio de Andrés está roto, y que se han convertido en una familia disfuncional.

Una de las consecuencias del nivel de vida que lleva Andrés se deja entrever en los problemas que tiene él con el alcohol. Han trata también este aspecto, de cómo el dopaje forma parte de la sociedad de rendimiento o del cansancio. “El dopaje solo es una consecuencia de este desarrollo, en el que la vitalidad misma, un fenómeno altamente complejo, se reduce a la mera función y al rendimiento vitales. El reverso de este proceso estriba en que la sociedad de rendimiento y actividad produce un cansancio y un agotamiento excesivos.” (Han, 2010, 72). Para el filósofo, el uso de sustancias ilícitas en individuos que pertenecen al sistema capitalista neoliberal surge debido al ritmo de vida que se espera de ellos. Al no poder cumplir esas expectativas puestas por ellos mismos, los individuos recurren al dopaje para poder convivir en esta sociedad y no sufrir ese agotamiento excesivo del que habla el autor.

Otra instancia en la que el filósofo define el comportamiento de personas como Andrés es con la siguiente frase. “La sociedad de trabajo se ha individualizado y convertido en la sociedad de rendimiento y actividad. El animal laborans tardomoderno está dotado de tanto ego que está por explotar, y es cualquier cosa menos pasivo” (Han, 2010, 45). Andrés está ya en ese momento, está a punto de explotar. Antes se ha mencionado que la familia Ruiz se ha convertido en una disfuncional, y con quien se nota más este aspecto en la relación que tiene él con el protagonista, con su hijo, Óliver.

social

“La preocupación por la buena vida, que implica también una convivencia exitosa, cede progresivamente a una preocupación por la supervivencia.” (Han, 2010, 31-34). Esta frase de Han ejemplifica perfectamente el cambio que sufre la familia del protagonista, los Ruiz. Andrés y Alba, los padres del protagonista, se han preocupado tanto por mantener esa calidad de vida alta que han creado un enemigo, Arturo, que supone una amenaza a su supervivencia.

Este libro no es el único en el que Han critica al neoliberalismo. En otro de sus libros, *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, él profundiza más sobre el funcionamiento de esa corriente filosófica, política y económica. La primera reflexión de importancia dentro de este marco teórico es sobre la amistad en este sistema capitalista neoliberal. “El sujeto neoliberal como empresario de sí mismo no es capaz de establecer con los otros relaciones que sean libres de cualquier finalidad. Entre empresarios no surge una amistad sin fin alguno.” (Han, 2014, 13).

Esta reflexión es cierta si se vuelve a analizar a Andrés. Él es el único personaje en el largometraje que no tiene amistades. Arturo era su mejor amigo, pero a causa de este sistema neoliberalista se rompió la relación. Como sujeto neoliberal, a Andrés le cuesta mantener esos lazos profundos con la gente de su alrededor, lo que hace que esté aislado y sea más propenso a seguir el ciclo vicioso del neoliberalismo.

En este mismo libro, Han reflexiona sobre la teoría de Marx sobre el neoliberalismo. Para él, el capitalismo industrial del que hablaba el filósofo ha evolucionado en el siglo XIX al neoliberalismo tal como es conocido actualmente. Han pone en cuestión algunas de las teorías de Marx, pero los dos filósofos comparten el mismo pensamiento base. “En esto consiste la especial inteligencia del régimen neoliberal. No deja que surja resistencia alguna contra el sistema. En el régimen de la explotación ajena, por el contrario, es posible que los explotados se solidaricen y juntos se alcen contra el explotador. [...] Sin embargo, esta lógica presupone relaciones de dominación represivas. En el régimen neoliberal de la autoexplotación uno dirige la agresión hacia sí mismo. Esta autoagresividad no convierte al explotado en revolucionario, sino en depresivo.” (Han, 2014, 18).

La gran diferencia entre los dos filósofos es que mientras Marx cree en la explotación del trabajo ajena a manos del productor, de la burguesía, del otro, Han cree que la explotación viene de dentro de uno mismo, de un sentimiento de necesidad de alcanzar un nivel de producción que resulta ser demasiado alto para el trabajador. Además, Han cree que es más posible que ocurriese una revolución tal como la ideaba Marx, ya que tenían a una figura en común contra la que luchar. Sin embargo, como la lucha ahora es personal y en contra de uno mismo, es mucho más difícil que ocurra una revolución colectiva contra el sistema.

Volviendo al libro en cuestión, Han habla de la transparencia como una herramienta más del sistema neoliberal. “La transparencia es en realidad un dispositivo neoliberal. De forma violenta vuelve todo hacia el exterior para convertirlo en información. En el modo actual de producción inmaterial, más información y comunicación significan más productividad, aceleración y crecimiento” (Han, 2014, 21 - 22). En el mundo digital actual, donde la sociedad es más propensa a difundir su vida privada, esa posibilidad de hacerlo, que aparece como libertad, es en realidad una recopilación de información que alimenta a los demás. El ser humano se compara con los de su alrededor, y si ve que están alcanzando objetivos que uno mismo todavía no ha conseguido se autocastiga esforzándose aun más, lo que lleva a la autoexplotación.

Este bloque del Marco Teórico concluye con dos reflexiones, una del propio Han y otra sobre cómo su teoría puede ser aplicada en *Imperium*. En la primera, el filósofo expande sobre cómo es de difícil alzarse contra el neoliberalismo hoy en día. “La técnica de poder propia del neoliberalismo adquiere una forma sutil, flexible, inteligente, y escapa a toda visibilidad. El sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento. El entramado de dominación le queda totalmente oculto. De ahí que se presuma libre.” (Han, 2014, 28). Dado que no hay una figura externa que esté castigando al trabajador, sino que es impuesto por sí mismo, es mucho más difícil darse cuenta del problema, y más aun saber cómo lidiar contra los impulsos de uno mismo. Para el filósofo existe una falsa sensación de libertad que empeora la situación, ya que si el trabajador no reflexiona sobre estos aspectos no puede encontrar el problema de su comportamiento y continúa siendo víctima del neoliberalismo.



Aplicando la teoría a la práctica, según el modelo de Han tanto Andrés como Arturo son víctimas de este sistema neoliberalista. Es más, los dos son dos caras de la misma moneda, que se alimentan entre ellos formando un ciclo del que ninguno de los dos consigue salir. Durante este apartado se ha ido analizando como Andrés es un personaje que encaja perfectamente en las diferentes descripciones que explica el filósofo sobre los efectos de la sociedad neoliberalista en el individuo, sobre todo en el empresario. Andrés cae en todas las trampas del neoliberalismo hasta el punto que traiciona a su mejor amigo por el reconocimiento de una patente y así prosperar él solo. Esta traición, a su vez, es la que motiva a Arturo a vengarse de él y por la que ataca a su familia. Este sistema ha creado un monstruo en Andrés, que a su vez ha creado otro en Arturo. Es por eso que los dos personajes acaban muriendo en el guion, son los dos que han consumido ante los peligros del neoliberalismo.

## 4.2 El guion cinematográfico

Una vez expuestos los diferentes conceptos teóricos que se quieren tratar en el guion, el contenido, este apartado del Marco Teórico trata sobre la forma, cómo trasladarlos al papel de manera efectiva. Para empezar este bloque del Marco Teórico se ha creído conveniente comenzar con uno de los guionistas y autores de libros sobre guiones más importantes del mundo occidental, Syd Field. Él define el guion cinematográfico a través de la comparación entre este y otros medios de escritura como son la novela o una obra teatral.

Para él, una novela es definida porque ocurre dentro de la cabeza del protagonista, por lo que el lector entiende el mundo a través de su perspectiva. Por otro lado, una obra teatral es definida por el lenguaje que expresan los personajes, donde la audiencia actúa como cuarta pared y por lo tanto se utiliza mucho el recurso de la exposición. Por último, un guion cinematográfico es definido por su capacidad de poder ser representado a través de imágenes. "The nature of the screenplay deals in pictures, and if we wanted to define it, we could say that a screenplay is a story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure." (Field, 1982, 19 - 20).

Otro de los grandes teóricos sobre la escritura de un guion cinematográfico es Robert McKee, que empieza en uno de sus libros explicando la necesidad del ser humano de contar historias. “Dedicamos tanto tiempo a narrar y a escuchar historias como a dormir, e incluso entonces soñamos.” (McKee, 2011, 27). Para él, el guion es otra forma de contar esas historias, de tal forma que permite tanto al emisor como al receptor satisfacer esa necesidad de la narración.

Field continúa su definición del guion cinematográfico explicando su estructura. Él empieza con términos más generales, separando el guion en conjunto y elementos. El conjunto es la historia, el producto finalizado, y los elementos son las partes que forman la historia: la acción, los diálogos, los personajes, etc. La relación entre el conjunto y los elementos es la estructura. “Structure is like gravity [...] it is this relationship between the parts and the whole that holds the screenplay together.” (Field, 1982, 21). Para él, la relación entre los diferentes elementos es la que conforma el conjunto, y la estructura es la forma de relacionarlos.

Robert McKee también define el guion cinematográfico a través de la estructura. “La ESTRUCTURA es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una experiencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo” (McKee, 2011, 53). Los dos autores tienen una versión muy similar sobre el papel de la estructura dentro de un guion, ambos creen en la estructura como aquello que hila las diferentes partes o acontecimientos para crear una historia distintiva para el espectador.

McKee hace hincapié en un concepto que él denomina como acontecimiento, lo que Field llamaba elemento. “Un ACONTECIMIENTO NARRATIVO crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de VALOR” (McKee, 2011, 54). Es decir, un acontecimiento es ese momento en el que la historia progresa al marcar al personaje y la estructura es ese seguido de momentos ordenados para crear unas emociones determinadas al espectador. Para que un acontecimiento sea valorado como tal debe aportar significado a la historia, lo que McKee denomina como valor y eso se consigue

social

cuando los acontecimientos le ocurren a los personajes, cuando ellos sufren un cambio.

Field expone la diferencia entre forma y fórmula para aclarar qué es la estructura. “A formula never varies; certain elements are put together so they come out exactly the same each and every time.” (Field, 1982, 29). Para él, la estructura no es una fórmula, ya que cada guion cinematográfico es único. Lo que comparten todos es la forma, la estructura.

McKee tampoco cree que exista una fórmula para que un guion cinematográfico sea exitoso, descarta esa posibilidad. “Cualquier teoría sobre los paradigmas y los modelos infalibles de redacción que sirven para alcanzar el éxito comercial es un disparate.” (McKee, 2011, 54). Él también apuesta por la forma, usando el mismo argumento que Field. Ninguno de los dos teóricos creen que pueda haber una fórmula para contar una historia, ya que cada historia es única. Lo que sí que hay son formas variadas de contar las historias, que son las diferentes estructuras.

En el libro de Field, él estructura los elementos de forma que se crean tres actos, que conforman la historia. El primer acto es el inicio, que termina generalmente sobre la página 30 del guion y sirve como introducción tanto del protagonista como de los personajes secundarios, establece el objetivo del protagonista y el obstáculo que impide al protagonista conseguir ese objetivo. El segundo acto es la mitad, que ocupa la mayor parte del guion cinematográfico, normalmente hasta la página 90 y corresponde a la confrontación, al conflicto. El tercer y último acto es el final, la resolución de ese conflicto, que dura generalmente hasta la página 120.

McKee también establece los tres actos como la estructura principal a la hora de escribir un guion para un largometraje, pero entra en profundidad sobre el papel de las tramas secundarias y cómo afectan a la estructura dramática. “aunque la trama principal y las tres tramas secundarias tal vez tengan hasta cuatro protagonistas diferentes, el público puede sentir empatía por todos ellos [...] Por lo tanto se mantendrá el interés y la emoción de los espectadores, [...] para mantener el progreso general de la película, aferrar al público y robustecer el segundo acto de la trama central.” (McKee, 2011, 269).

En el ejemplo que pone McKee hay tres tramas secundarias, pero él defiende que el número de tramas secundarias puede ser variable, pero que su principal valor es que aportan una ayuda a la estructura del segundo acto, que es el más largo y el más difícil a la hora de mantener un ritmo deseado. Estas tramas secundarias se van resolviendo a medida que avanza el segundo acto, y sus inicios ocurren en el primero.

Aparte de ayudar con la estructura de los actos, McKee también explica que las tramas secundarias ayudan a reforzar el tema del largometraje de dos formas diferentes. La primera es a través de la oposición temática, de la contradicción. “Se puede utilizar una trama secundaria para contradecir la idea controladora de la trama central y enriquecer así la película con ironía” (McKee, 2011, 276). La segunda es al revés, se usa para complementar el tema principal. “Se pueden utilizar las tramas secundarias para subrayar la idea controladora de la trama central y enriquecer la película con variaciones sobre el mismo tema.” (McKee, 2011, 276).

Para transicionar de un acto al siguiente Field utiliza los determinados puntos de giro. “Plot Points serve an essential purpose in the screenplay; they are a major story progression and keep the story line anchored in place.” (Field, 1982, 27). Estos puntos de giro simbolizan un cambio drástico en la narrativa, un cambio de ritmo que impulsa al protagonista a avanzar.

Por otro lado, McKee lo denomina como Puntos de Inflexión, que para él pueden ser tanto de secuencia como de acto, siendo los segundos más importantes que los primeros, ya que progresan la historia creando un cambio drástico en la narrativa. “Se produce una reacción que no había previsto, cuyo efecto consiste en abrir un abismo entre sus expectativas y el resultado, cambiando su fortuna externa, su vida interna o ambas de positivo a negativo o de negativo a positivo, expresando ese cambio con valores que el público comprende que están en peligro.” (McKee, 2011, 284).

Para Field, la historia viene dada por el conflicto. Este es el elemento más importante en un guion cinematográfico, el tener un buen conflicto. “All drama is conflict. Without conflict, you have no action; without action, you have no character;

social

without character, you have no story; and without story, you have no screenplay.” (Field, 1982, 25). El conflicto es esencial, se debe de diseñar un conflicto creíble para el protagonista. Este conflicto no tiene por qué ser descomunal, puede ser un conflicto muy pequeño, pero siempre que para el protagonista le parezca muy difícil de superar.

Riesgo es la palabra que utiliza McKee para sustituir conflicto, que para él define la importancia de la historia. “En una situación de peligro [...] debemos arriesgar algo que queramos o tengamos para obtener otra cosa que deseemos o para proteger algo que poseemos [...] Cuanto mayor sea el valor, mayor será el riesgo.” (McKee, 2011, 187). Para él existe una relación proporcional entre valor y riesgo, entre objetivo y conflicto como diría Field.

Volviendo al primer acto, para Field es el lugar donde se aporta el contexto narrativo de la historia, que determina el interés del espectador. “As a writer you've only got about ten minutes to establish this, because the audience members can usually determine, either consciously or unconsciously, whether they do or don't like the movie by that time.” (Field, 1982, 23). Para el autor, el inicio del primer acto debe captar la atención del espectador, por lo que se debe establecer el contexto de forma efectiva para que entiendan la película sin que sea demasiado aburrido o difícil de comprender.

El otro elemento importante dentro del primer acto es la premisa narrativa. “The dramatic premise is what the screenplay is about; it provides the dramatic thrust that drives the story to its conclusion.” (Field, 1982, 24). Con esto es con lo que se concluye el primer acto. Una vez mostrado todo el contexto narrativo, se plantea una pregunta al espectador con ese contexto, y se crean unas expectativas para el resto del largometraje. El objetivo de la premisa narrativa es aumentar aun más el interés del espectador, despertar su intriga para que quiera saber cómo continúa la historia, que quede enganchado ante las imágenes en pantalla.

Después de la premisa se cambia al segundo acto, el cual Field lo denomina como la confrontación. “During this second act the main character encounters obstacle after obstacle that keeps him/her from achieving his/her dramatic need” (Field, 1982,

25). Este segundo acto debe de ser un seguido de obstáculos, ya que cuantos más haya el protagonista se habrá esforzado más y por lo tanto la recompensa será mejor recibida por el espectador, que ha visto el sufrimiento del protagonista en superar todos y cada uno de los problemas. Además, estos problemas u obstáculos deben de ir incrementando su dificultad, ya que si no sucede así el espectador pierde interés. Estos obstáculos son el resultado del conflicto establecido en el primer acto, el problema más importante al que el protagonista se enfrenta.

Pasando del segundo al tercer acto, este último abarca la resolución del conflicto. Esta palabra es importante para Field, que hace una distinción entre el final y la resolución, aunque puedan parecer sinónimos. "Act III is that unit of action that resolves the story. It is not the ending; the ending is that specific scene or shot or sequence that ends the script." (Field, 1982, 26). Para el autor, el final de un guion es el significado literal de la palabra, la última escena de la película. Mientras tanto, la resolución es el conjunto de escenas que aportan una solución al conflicto. No se debe de resolver el conflicto en una sola escena o secuencia, eso minimizaría su impacto.

Aparte de la división en tres actos, McKee separa una historia para un largometraje en cinco elementos. "Toda historia tiene un diseño formado por cinco partes: el *incidente incitador*, el primer gran acontecimiento del relato, es la causa principal de todo lo que ocurre después y pone en movimiento los otros cuatro elementos: *las complicaciones progresivas, la crisis, el clímax, la resolución*." (McKee, 2011, 223). Estos elementos son comparables con los de Field, siendo el incidente incitador un reflejo o sinónimo de la premisa narrativa, las complicaciones progresivas la confrontación, la crisis sería el segundo punto de giro y el clímax y la resolución serían igual para ambos autores.

#### **4.2.1 Los argumentos universales**

"Lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado." (Balló & Pérez, 1995, 7).

Con esta frase los autores contextualizan su obra. Cada historia es única y tiene sus particulares, pero todas pueden ser clasificadas según su argumento, aquello de lo que realmente tratan. Los autores generan una lista de argumentos universales a través de relatos clásicos y reflexionan sobre cómo estas temáticas van evolucionando a lo largo de la historia cinematográfica.

La razón por la que se ha usado esta clasificación a la hora de exponer las similitudes temáticas de las películas y no otra es debido a que, precisamente, no hay una clasificación que sea más válida que otra, simplemente existen formas diferentes de dividir la narratología. Además, como esta clasificación ya se ha utilizado en el apartado de Análisis de Referentes, se ha creído conveniente seguir con la misma fuente de información para este apartado.

Otra de las razones por las que se ha utilizado esta herramienta es debido a que está estructurada específicamente a partir de relatos clásicos occidentales, ellos utilizan la mitología griega como base para muchos de estos argumentos universales. Esta visión occidental de la narratología es pertinente al tema en cuestión de este Trabajo Final de Grado. A continuación se muestra una tabla con los 21 argumentos universales, su fuente de la que originan y cuáles son los géneros cinematográficos donde ese argumento es más utilizado.

MACROCATEGORÍA	ARGUMENTO		FUENTE	TIPOS / GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS
VIAJE	1	<b>A la búsqueda del tesoro</b>	Jasón y los argonautas (mitología griega, Ilíada, Odisea, Las Argonáuticas de Apolonio de Rodas)	épica, aventura/acción, espías, detectives, espacio,...
	2	<b>El retorno al hogar</b>	Odisea (Homero)	cine bélico (retorno del soldado), western, ciencia- ficción, cruzadas, ...

	3	<b>La fundación de una nueva patria</b>	Eneida (Virgilio)  Antiguo Testamento (Biblia)	cine histórico, bíblico, conquista (del oeste), westerns, films fundacionales, ...
INTRUSO	4	<b>Intruso benefactor</b>	El Mesías (Evangelio)	cine bíblico, dramas políticos/sociales/histórico saventura/acción, ciencia-ficción, fantástico, ...
	5	<b>Intruso destructor</b>	El Maligno (Génesis / Mito del maligno)	terror, <i>thriller</i> , drama, ciencia-ficción, cine apocalíptico, fantástico ...
INDIVIDUO	6	<b>Venganza</b>	Orestíada (Esquilo), Hamlet (Shakespeare)	drama, western, <i>gangsters</i> , revoluciones, ...
	7	<b>Ansia de poder</b>	Macbeth (Shakespeare)	drama, cine negro, <i>thriller</i> ,  ...
	8	<b>Pacto con el demonio</b>	Fausto (Marlow, Goethe)	drama, <i>thriller</i> , cine negro, terror, ...
	9	<b>Ser desdoblado</b>	Narciso (Mitología griega) Jekyll y Hyde (Stevenson)	drama, <i>thriller</i> , terror, comedia, ...
	10	<b>Conocimiento de sí mismo</b>	Edipo (Sófocles)	<i>thriller</i> , cine negro, detectives, drama, ciencia-ficción, ...
	11	<b>Descenso a los infiernos</b>	Orfeo y Eurídice (mitología griega)	drama, <i>thriller</i> , cine negro, fantástico, ....
INDIVIDUO/ SOCIEDAD	12	<b>Mártir y tirano</b>	Antígona (Sófocles)	dramas, histórico (ej.: Juana de Arco),



## La visión del cine occidental sobre la inequidad

40

social

				aventura/acción, defensa inocentes, ...
	1 3	<b>Lo viejo y lo nuevo</b>	El jardín de los cerezos (Chéjov)	drama, histórico, ...
	1 4	<b>En el interior del laberinto</b>	Minotauro (Mitología griega)  El Castillo (Kafka)	drama, <i>thriller</i> , ciencia- ficción, fantástico...
	1 5	<b>Creación de la vida artificial</b>	Prometeo Pigmalión (mitología griega) Frankenstein (Shelley) Pinocchio (Collodi)	ciencia-ficción, terror, fantástico, ...
<b>AMOR</b>	1 6	<b>Ascensión por el amor</b>	Cenicienta (Basili, Perrault, Hermanos Grimm)	comedia romántica, drama romántico, musical, animación, ...
	1 7	<b>Amor voluble</b>	Cupido (mitología griega) El sueño de una noche de verano (Shakespeare)	comedia romántica (coral), drama romántico, musical, ...
	1 8	<b>Amor redentor</b>	Europa y Zeus / Amor y Psique (mitología griega) La Bella y la Bestia (de Villeneuve; de Beaumont)	drama romántico, comedia romántica, terror, fantástico, animación, ...
	1 9	<b>Amor prohibido</b>	Romeo y Julieta (Shakespeare)	drama romántico, comedia romántica, ciencia-ficción,

				terror, fantástico, ...
<b>ESTEREOTIPOS DE GÉNERO</b>	2 0	<b>Mujer adúltera</b>	Madame Bovary (Flaubert)	drama, histórico, erótico, ...
	2 1	<b>Seducor infatigable</b>	Zeus (mitología griega)  Don Juan (Tirso de Molina; Zorrilla)	drama, comedia romántica, histórico, erótico, ...

Tabla 1. Los Argumentos Universales. Extraída de *Ficción Seriada. Grado en Medios Audiovisuales (TCM-MM), Curso 2020/21 Apuntes sobre los Argumentos narrativos universales propuestos por Balló y Pérez (1997) por Juan Carlos Sánchez-Marín Sánchez*

#### 4.2.1.1 El Intruso Destructor

El Intruso Destructor es aquella figura cuyo objetivo consiste en destruir la tranquilidad, el *status quo*, de la sociedad. El Intruso Destructor rompe esta paz por motivos malévolos, y deja a los habitantes de esa sociedad con dos opciones: o rebelarse y luchar juntos contra el Intruso Destructor o ser consumidos por él.

En su libro, Balló y Pérez explican que uno de los primeros ejemplos que se tiene en las historias narradas sobre el Intruso Destructor reside en la Biblia, más específicamente en la historia de la tentación de la serpiente. “La serpiente [...] tienta a Eva, asegurándole que si ella y Adán comen del árbol prohibido se equiparán al Creador. Llena de curiosidad, la mujer cae en la tentación, e incita a su compañero a comer con ella. Porque el Maligno siempre suele necesitar aliados en su lugar de destino.” (Balló & Pérez, 1995, 43)

Esta cita es importante por el papel de los aliados en relación con la figura del Intruso Destructor, ya que en el guion de obra propia el antagonista recibe la ayuda de dos personajes secundarios: la primera es su mujer, Lucía, y la segunda es la novia del protagonista, Eva. Estos dos personajes son necesarios a la hora de

social

ayudar a que el antagonista cumpla con su objetivo, destruir la familia del protagonista.

Dentro del mito del Intruso Destructor existen diferentes subcategorías, ya que esta figura ha ido evolucionando a medida que han pasado las décadas, dependiendo de qué elemento era el que asustaba más a la sociedad en aquella época.

Al principio, la figura del Intruso Destructor toma fuerza como una alegoría al miedo a las demás razas, y donde más se puede observar es a través del cine de terror de monstruos popularizado durante los años treinta. “Frankenstein, Drácula, la Momia— encarnaban el miedo primitivo hacia unos seres desconocidos, que asociaban su malignidad a la condición de extranjeros.” (Balló & Pérez, 1995, 45).

Este concepto del extranjero como figura maligna en el cine de terror, como un monstruo, también es recogido por Cuéllar, que añade el papel de la mujer blanca como víctima de este monstruo y el miedo que se tenía a que estos extranjeros atacaran sexualmente a las mujeres. “La violación sexual no solo transgrede en la medida en que un no-blanco toma posesión del cuerpo de una mujer blanca, propiedad exclusiva del hombre blanco, sino que al “mancharla” lesiona los valores de pureza e inocencia inscritos en su cuerpo. Se suma a la ansiedad la amenaza a la “pureza” étnica que implicaría la descendencia de una relación inter-racial.” (Cuéllar Barona, 2008, 234).

Un par de décadas después, el miedo al extranjero evolucionó a uno de mayor importancia para aquella época: el terror de procedencia nuclear. Los monstruos de películas como *Them!* (Gordon Douglas, 1954) o *Tarantula* (Jack Arnold, 1955), ya no venían de tierras lejanas, sino que eran creados debido a errores nucleares. Además, estos monstruos eran más crueles. “Cosificado y abstracto como la propia bomba, el nuevo demonio surgido del terror nuclear no permite el diálogo ni el pacto. Deshumanizado, constituye un mal a escala cósmica.” (Balló & Pérez, 1995, 46).

Esta teoría al miedo de la guerra nuclear de la mano de los monstruos en el cine también es recogida por Susan Sontag, diciendo: “The accidental awakening of the super-destructive monster who has slept in the earth since prehistory is, often, an

obvious metaphor for the Bomb.” (Sontag, 2001, 8). Ella explica en su ensayo que los monstruos son la respuesta a la crisis que hubo debido al uso del armamento nuclear en la Segunda Guerra Mundial.

Este miedo a la creación de monstruos por un fallo nuclear evolucionó durante la misma década al miedo a la vida extraterrestre, a que estas formas de vida alienígena invadieran la Tierra. Se abandona la idea del Intruso Destructor como forma procedente del planeta y pasa a ser un ser extraterrestre, pero sigue poseyendo la misma característica: es el *otro*. “Aparece por primera vez la idea de la Tierra como colectividad sometida a una amenaza, cuyo origen tiene que ver con el impacto psicológico del omnicidio estremecedor de Hiroshima.” (Balló & Pérez, 1995, 46).

Un movimiento que mezcla las dos formas de representar el Intruso Destructor en la década de los cincuenta se formó con películas como *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953), *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953) e *Invasion of the Body Snatchers* (1956). En estas películas los villanos son extraterrestres que modifican y alteran el cuerpo de los humanos, ya sea a través de experimentos en ellos o por la suplantación de sus cuerpos.

Cyndy Hendershot analiza estas tres películas y llega a la conclusión que son el producto de la paranoia por la guerra. “Rather than focusing on the gradual contamination of the human body by radiation, these three films create a paranoiac world in which what “we” (the U.S.) are doing to our own people is really coming from “them” (aliens from other planets).” (Hendershot, 1999, 45). Diez años después de la Segunda Guerra Mundial todavía se tenía miedo a las armas que se utilizaron en ella, y el cine occidental intentaba hacer paz con ese miedo transformándolo en criaturas tangibles que resultaban más fáciles de combatir.

Avanzando hasta los años sesenta y especialmente en los setenta, los depredadores se consolidan como una de las vertientes del mito del Intruso Destructor. Películas como *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) y *Alien* (Ridley Scott, 1979) son ejemplos de las diferentes formas que adopta el depredador, desde figuras aparentemente inocentes a alienígenas

social

con sed de sangre. Todas tienen en común un aspecto, imponen miedo al no poder saber por qué actúan de la manera en que lo hacen. “La ambivalencia entre el milagro y la tragedia de una creación que se resiste a explicarse, pero que tiende a manifestarse bajo el signo alternado de intervenciones benéficas y demoníacas, mesiánicas y destructoras, surgidas de un mismo origen fundador.” (Balló & Pérez, 1995, 48).

Otra forma de llamar a estos depredadores es decirles monstruos, volviendo a los inicios del Intruso Destructor, excepto que ya no representan a los extranjeros, sino que carecen de alegoría. “Horrific monsters are threatening. [...] They must be dangerous. This can be satisfied simply by making the monster lethal. That it kills and maims is enough. [...] Monsters may also trigger certain enduring infantile fears, such as those of being eaten or dismembered.” (Carroll, 1990, 42-43) El monstruo se ha convertido simplemente en eso, en un monstruo.

Durante la misma época también fue creciendo otro método con el que enseñar el arquetipo del Intruso Destructor, alejándose de los monstruos y entrando en un terreno más espiritual y religioso, ya sea a través del nacimiento del Anticristo como en *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1969) o a través de la figura del demonio como en *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Esto remite al principio del apartado, cuando se mencionaba a la Biblia. “El perseverante protagonismo del Demonio evangélico como encarnación del mal recupera los orígenes míticos del personaje: en una calculada venganza, el ángel caído regresa dispuesto a utilizar en su favor la debilidad de los hombres.” (Balló & Pérez, 1995, 49).

Además, en el caso de *Rosemary's Baby*, en conjunto con la temática religiosa, se cambia la perspectiva del “otro”. Si décadas atrás este concepto se relacionaba con la figura del antagonista, en esta película y otras muchas del mismo director, el “otro” es el protagonista. “is increasingly encouraged to react to the protagonists in just this way, as alien and objectified “others”, projections of forbidden impulses within ourselves.” (Waller, 1987, 36).

Para terminar el análisis sobre el Intruso Destructor, se ha creído conveniente dejar para el final la última subcategoría, la más popular, la que forma parte del guion del

largometraje propio: el hogar amenazado. En esta, la figura del monstruo no es ni animal, ni viene dado por mutación o con referencias religiosas, el monstruo es humano. “El psicópata es el monstruo secular, el que vive confundido entre la comunidad. [...] este asesino de vida plácida entre vecinos ignorantes de su personalidad dual se instala al lado de hogares falsamente paradisíacos.” (Balló & Pérez, 1995, 49-50).

Muchas veces dentro de la subcategoría del hogar amenazado, el Intruso Destructor es revelado como un psicópata. Barbosa escribe sobre por qué la figura del psicópata en el cine es tan popular, y una de las teorías a las que llega es por su comportamiento dual. “Por un lado, nos resultan atractivos porque acostumbran a ser elegantes, su forma de vestirse y de moverse nos atrapa y nos enamora. Pero por otro lado, tienen el poder de convertir en un instante el sonreír galán en una risa de monstruo.” (Barbosa, 2011, 10).

Ese comportamiento o personalidad dual del antagonista, del Intruso Destructor, es la clave de esta subcategoría. Una forma de ejemplificar estas dos caras del antagonista es tratarlo de una forma más explícita, a través de la vestimenta. Ocultar su aspecto a la hora de perpetrar sus crímenes provoca el desconocimiento de su naturaleza por parte de los demás personajes de la película, y permite que pueda continuar con su engaño. Ejemplos de este caso aparecen en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) o *Scream* (Wes Craven, 1996)

Una vez expuestas las diferentes versiones en las que puede encajar el Intruso Destructor se ha creído conveniente hablar de Arturo, el antagonista de *Imperium*, para realizar un par de reflexiones. aunque sí que es cierto que es motivado por la venganza ante la traición de Andrés, el argumento universal en el que recae el guion es el del Intruso Destructor y no el de la Venganza porque se mira desde el punto de vista del protagonista de la película, de Óliver.

Para él, Arturo representa ese “otro” que llega a la comunidad a romper la paz establecida y supone una fuerza a la que combatir y desterrar. Arturo no es un psicópata, pero sí que amenaza el hogar de los Ruiz, consigue camuflarse entre su

**social**

círculo y atacar desde dentro gracias a personajes como Lucía o Eva, que le abren el camino al facilitarle información.

## 5. Metodología

### 5.1. Diseño metodológico

Un aspecto que cabe destacar de la particularidad de este trabajo es que no se ha empezado desde cero al inicio del curso escolar. La realización de este trabajo se ha hecho en orden inverso al habitual, ya que primero se tuvo la idea para la parte práctica de este trabajo aplicado y luego se ha desarrollado toda la parte teórica a su alrededor. Para la parte teórica de este trabajo se ha creído conveniente dividir la metodología en dos fases sin contar el Anteproyecto, que sería la fase inicial.

Ya que el Trabajo Final de Grado es la visión del mundo occidental sobre la inequidad social, la metodología decidida para proseguir es ir década por década analizando largometrajes cuyo tema sea el de la inequidad social. Se ha establecido que como mínimo se analizarán tres películas de cada década para poder comparar las películas entre ellas y llegar a una hipótesis sobre la visión de esa década en concreto sobre la inequidad social.

En cuanto al apartado práctico, se ha creado un ejemplo moderno sobre la inequidad social a través de un guion de largometraje, que a día de hoy ya está completo, pero del que se espera que haya correcciones puntuales de escenas de aquí hasta que se entregue. El instrumento utilizado para la creación de este guion es el programa Final Draft, ya que es un software que cumple con todas las necesidades a la hora de escribir un guion. La principal razón es que Final Draft tiene una opción llamada *Reports* que permite analizar un guion desde dentro, mostrando estadísticas sobre los personajes que proporcionan una ayuda visual valiosa. También separa cada escena en una ficha, lo cual es útil al navegar por el documento y si se quiere hacer un cambio concreto en la estructura de una escena.

#### 5.1.1 Fase 1. La Selección

La Selección corresponde a la elección de películas que se van a analizar para este trabajo. Debido a que la gran mayoría de las películas no se han visto anteriormente, esta selección es provisional. Si un largometraje no cumple los criterios, si no se cree que habla realmente de la inequidad social, este será



social

eliminado de la lista. De la misma forma, si investigando durante el análisis de uno de los largometrajes se descubre otro con la misma temática puede llegar a ser incluido en la selección.

Los criterios de selección para los largometrajes han sido diversos, para asegurarse que las películas escogidas fueran representativas y pertinentes al tema el cual gira este trabajo, la inequidad social. El primer criterio fue que para analizar una década se tenía que encontrar como mínimo tres largometrajes cuyo tema principal fuera la inequidad social, criterio cumplido en todas las décadas a partir de la del 1920.

El segundo criterio fue que estas películas debían ser hechas en Occidente, ya que el punto de vista de este trabajo es desde esta perspectiva. Por Occidente se ha tenido en cuenta dos continentes, América del Norte y Europa. Es por eso que en el listado más abajo se encuentran películas inglesas, francesas, italianas, españolas, rusas y norteamericanas.

Y el tercero y más importante es que las películas tienen que tener como tema prominente la inequidad social. No basta que sean películas cuyo protagonista es pobre y cómo intenta sobrevivir día a día, se tiene que ver la injusticia entre las dos clases sociales como el conflicto narrativo del largometraje.

A continuación se expone el cuadro con todos los largometrajes seleccionados para el análisis, la segunda fase.

Década	Nº	Título Original	Director	Año
1920	1	<i>The Kid</i>	Charles Chaplin	1921
	2	<i>Stachka</i>	Serguéi Eisenstein	1925
	3	<i>Metropolis</i>	Fritz Lang	1927
	4	<i>The Crowd</i>	King Vidor	1928
1930	5	<i>City Lights</i>	Charles Chaplin	1931
	6	<i>My Man Godfrey</i>	Gregory La Cava	1936

	7	<i>Dead end</i>	William Wyler	1937
1940	8	<i>The Grapes of Wrath</i>	John Ford	1940
	9	<i>Sullivan's Travels</i>	Preston Sturges	1941
	10	<i>How Green Was My Valley</i>	John Ford	1941
1950	11	<i>Miracolo a Milano</i>	Vittorio de Sica	1951
	12	Surcos	José Antonio Nieves Conde	1951
	13	<i>The Salt of the Earth</i>	Herbert J. Biberman	1954
	14	El Pisito	Marco Ferreri, Isidoro Martínez-Vela	1959
1960	15	<i>Rocco e i suoi fratelli</i>	Luchino Visconti	1960
	16	Plácido	Luis García Berlanga	1961
	17	<i>They Shoot Horses, Don't They?</i>	Sydney Pollack	1969
	18	<i>Midnight Cowboy</i>	John Schlesinger	1969
1970	19	<i>Rocky</i>	John G. Avildsen	1976
	20	<i>Blue Collar</i>	Paul Schrader	1978
	21	<i>Days of Heaven</i>	Terrence Malick	1978
1980	22	Annie	John Huston	1982
	23	Los santos inocentes	Mario Camus	1984
	24	<i>Ironweed</i>	Héctor Babenco	1987
1990	25	<i>Boyz n the Hood</i>	John Singleton	1991
	26	<i>Raining Stones</i>	Ken Loach	1993
	27	<i>Germinal</i>	Claude Berri	1993
	28	<i>La Haine</i>	Mathieu Kassovitz	1995
	29	<i>La promesse</i>	Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne	1996
	30	Barrio	Fernando León de Aranoa	1998

social

2000	31	<i>The Navigators</i>	Ken Loach	2001
	32	Los lunes al sol	Fernando León de Aranoa	2002
	33	<i>Cinderella Man</i>	Ron Howard	2005
	34	<i>The Pursuit of Happyness</i>	Gabriele Muccino	2006
	35	<i>It's a Free World</i>	Ken Loach	2007
2010	36	<i>The Purge</i>	James DeMonaco	2013
	37	<i>Elysium</i>	Neill Blomkamp	2013
	38	César Chávez	Diego Luna	2014
	39	<i>Les Misérables</i>	Ladj Ly	2016
	40	<i>I, Daniel Blake</i>	Ken Loach	2016
	41	<i>Knives Out</i>	Rian Johnson	2019
	42	<i>Joker</i>	Todd Phillips	2019
	43	<i>Ready or Not</i>	Matt Bettinelli-Olpin, Tyler Gillett	2019

Tabla 2. Largometrajes seleccionados para el análisis. Elaboración propia

### 5.1.2 Fase 2. El análisis

La forma escogida para analizar estas películas es a través de fichas comparativas. Las variables dentro de las fichas son las siguientes: la clase social del protagonista tanto al principio como al final de la película y el mensaje sobre la inequidad social: si se consigue combatir, si se mantiene o si la inequidad social es peor al final que al principio de la película.

Una vez se haya llegado a la actualidad, se juntarán todas las hipótesis para crear las conclusiones finales de este trabajo, donde se expondrá la visión global que ha tenido el cine occidental sobre la inequidad social.

## **6. Plan de viabilidad**

### **6.1 Plan de trabajo**

En el tercer trimestre de segundo curso se tuvo una idea para un largometraje, por lo que en ese momento se comenzó su desarrollo. Una vez se tuvo la idea base y se escribieron los puntos principales del guion, se pensó en el tema de la película, aquello de lo que realmente trata. Este tema no es otro que el de la inequidad social, a pesar de que en aquel momento no se sabía sobre la existencia de ese término en concreto.

Una vez definidas la idea y el tema se trabajó en la escaleta durante ese verano. Durante ese tiempo se conceptualizó todo lo que quería que sucediera en esa historia, ordenando esta según la estructura clásica de tres actos. Cuando se estuvo satisfecho con el resultado empezó la fase de escritura del guion, que duró desde el inicio del tercer curso hasta este último verano. Al no tener claro si se iba a presentar como parte del Trabajo Final de Grado o no se iba trabajando de forma más relajada.

Es por eso que este trabajo tan ambicioso es posible su realización, ya que al empezar este curso escolar la parte práctica estaba avanzada. aun así, se espera que gracias al conocimiento teórico obtenido por el análisis de las películas seleccionadas y a los diferentes conceptos estudiados en el Marco Teórico se reescriba el guion para mejorar sobre la idea base.

Económicamente hablando, este trabajo también resulta viable, ya que como la escritura de un guion forma parte de la preproducción no se espera gastarse dinero en la realización de la parte práctica del trabajo. Además, el gasto que proviene del software o de la impresión de las hojas de este trabajo están cubiertos, ya sea por la licencia del producto o por el sistema de impresión de la universidad. En cuanto al gasto por nivel académico, se pretende utilizar los recursos gratuitos como son las bibliotecas o Google Scholar para consultar los textos académicos.





**social**

**La visión del cine occidental sobre la inequidad**

54

## 7. Desarrollo del proyecto y Análisis de Resultados

### 7.1. Representación de la inequidad social en las películas seleccionadas

El primer paso a la hora de analizar cómo el cine occidental ha ido evolucionando en su representación de la inequidad social ha sido el de crear una tabla comparativa para ver en qué posición se encuentra el protagonista tanto al inicio como al final del film. De esta manera se puede conseguir un análisis inicial de las diferentes películas seleccionadas.

En la siguiente tabla se analiza tanto la clase social al inicio como al final del protagonista como si el mensaje sobre la inequidad social es positivo y por tanto se han mejorado las condiciones, si han empeorado o si se ha mantenido. Se hace esta distinción por varios motivos: el primero es para ver qué clase social es más prevalente a la hora de tener como protagonista en estas historias, y el segundo es para comprobar si una alteración en la clase social del protagonista en el transcurso de la película corresponde en un cambio también en la desigualdad social de su entorno.

Para hacer más clara esta distinción se han utilizado colores para marcar los diferentes escenarios posibles. Sobre la inequidad social existente en el mensaje, se ha marcado en negro si el mensaje es negativo y ha empeorado, en blanco si ha mejorado la situación y en gris si se ha mantenido. Para la clase social del protagonista se ha marcado en rojo si corresponde a la clase trabajadora, azul si corresponde a la clase media y verde si corresponde a la clase alta.

Situación del protagonista y el mundo respecto a la inequidad social				
Nº	Título Original	Clase social al inicio	Clase social al final	Inequidad social existente
1	<i>The Kid</i>			
2	<i>Stachka</i>			



La visión del cine occidental sobre la inequidad

56

social

3	<i>Metropolis</i>	Green	Green	White
4	<i>The Crowd</i>	Green	Red	Grey
5	<i>City Lights</i>	Red	Red	Grey
6	<i>My Man Godfrey</i>	Red	Green	White
7	<i>Dead end</i>	Red	Red	Grey
8	<i>The Grapes of Wrath</i>	Red	Red	Black
9	<i>Sullivan's Travels</i>	Green	Green	Grey
10	<i>How Green Was My Valley</i>	Blue	Red	Black
11	<i>Miracolo a Milano</i>	Red	Green	White
12	<i>Surcos</i>	Red	Red	Black
13	<i>The Salt of the Earth</i>	Red	Red	White
14	<i>El Pisito</i>	Red	Blue	Grey
15	<i>Rocco e i suoi fratelli</i>	Red	Green	Black
16	<i>Plácido</i>	Red	Red	Black
17	<i>They Shoot Horses, Don't They?</i>	Red	Red	Black
18	<i>Midnight Cowboy</i>	Red	Red	Black
19	<i>Rocky</i>	Red	Red	White
20	<i>Blue Collar</i>	Red	Red	Black
21	<i>Days of Heaven</i>	Red	Red	Black
22	<i>Annie</i>	Red	Green	White
23	<i>Los santos inocentes</i>	Red	Red	Black
24	<i>Ironweed</i>	Red	Red	Black

25	<i>Boyz N The Hood</i>			
26	<i>Raining Stones</i>			
27	<i>Germinal</i>			
28	<i>La Haine</i>			
29	<i>The Promise</i>			
30	<i>Barrio</i>			
31	<i>The Navigators</i>			
32	<i>Los lunes al sol</i>			
33	<i>Cinderella Man</i>			
34	<i>The Pursuit of Happiness</i>			
35	<i>It's a Free World</i>			
36	<i>The Purge</i>			
37	<i>Elysium</i>			
38	<i>César Chávez</i>			
39	<i>I, Daniel Blake</i>			
40	<i>Les Misérables</i>			
41	<i>Knives Out</i>			
42	<i>Joker</i>			
43	<i>Ready or Not</i>			

Tabla 3. Clasificación de los largometrajes analizados. Elaboración propia

## 7.2. Análisis de la década de los 20

Después de haber visto las cuatro películas seleccionadas para representar esta década, la tesis a la que se ha llegado es la siguiente: en la década de los años 20 existía un optimismo esperanzador sobre la inequidad social según su representación cinematográfica.

social

*The Kid* y *Metropolis* tienen un mensaje claramente optimista. En el primer caso todos los personajes principales consiguen ascender de clase y la bondad es uno de los temas principales en la película. Los tres personajes empiezan perteneciendo al lumpemproletariado y terminan adoptando la condición de clase alta. En el segundo caso, en *Metropolis*, se lleva a una situación idílica para los filósofos que se han estudiado en el Marco Teórico con el derrumbamiento completo de la estructura social del mundo existente para crear un nuevo orden social donde se convive en armonía. La clase trabajadora deja de estar sublevada y la clase alta deja de tener el poder de forma hegemónica.

Incluso en el caso de *The Crowd*, aunque se podría criticar que el mensaje no es uno positivo como en las anteriores dos películas, la última escena es decisiva para desmontar ese argumento. Si esa última escena se eliminase de la película sí que sería un mensaje pesimista, al ser una progresión constante donde el personaje protagonista va perdiendo poder adquisitivo. Sin embargo, John y su familia se encuentran en paz en su situación económica al final del largometraje. La película hace un esfuerzo también en demostrar que la inequidad social existía en todo momento, solo que el protagonista no lo veía hasta que lo experimentó él mismo.

Si se pusieran las tres películas en una escala respecto a la positividad del mensaje, *The Crowd* estaría en un extremo, *Metrópolis* en el otro y *The Kid* en el medio. Eso sí, también es importante hablar del contexto de la cuarta y última película, aquella que no encaja con las otras tres, *Stachka*. Al ser una película propagandística con un mensaje aprobado por el gobierno de la antigua Unión Soviética, el mensaje es una advertencia clara contra la clase obrera para no revelarse, ya que se atenderán a las consecuencias.

Una comparación clara con *The Crowd*, por ejemplo, sería la siguiente: en las dos películas el mensaje hace hincapié en el conformismo, pero mientras en la película americana se intenta ver el lado bueno de las cosas y aceptar la situación económica con una sonrisa, en la película rusa ese conformismo viene obligado, se apela al miedo a la violencia. Este hecho ejemplifica la diferencia que existía en los dos países en aquel momento, y esa podría ser la razón por la que existe una diferencia tan marcada entre *Stachka* y las otras películas.

### 7.3. Análisis de la década de los 30

Después de analizar las tres películas seleccionadas para esta década, el primer elemento a destacar es que el mensaje deja de ser tan esperanzador respecto a la inequidad social. De las tres películas, la única que tiene un final realmente feliz es *My man Godfrey*, y eso es porque el protagonista es establecido como un hombre muy inteligente que sabe cómo funciona el mundo y la aristocracia, por eso se puede aprovechar de su situación.

Tanto en *City Lights* como en *Dead End* existe un conformismo con la condición social similar al de *The Crowd* en la década anterior, solo que en los años 30 no se acepta con una sonrisa, sino con una dosis de realismo. En estas historias, los personajes principales no consiguen avanzar de clase social, se quedan estancados. Esto es realista, es muy difícil cambiar de clase social, sobre todo subir de clase desde el lumpemproletariado, que sería el caso de *City Lights*.

De hecho, el realismo sería la descripción en dos palabras del sentimiento de esta década sobre la inequidad social. Incluso en *My man Godfrey*, que es una comedia y por tanto exagera los personajes y las situaciones, la trama de la película se basa en aspectos realistas como el campamento de los vagabundos al lado del río.

Otro elemento a analizar es el papel de la gran ciudad como escenario principal de los largometrajes. En dos de las tres películas Nueva York es el escenario donde sucede la acción, y tanto *My man Godfrey* como *Dead End* hacen el esfuerzo para mostrar la ciudad norteamericana como un lugar donde los dos extremos conviven muy cerca entre ellos, pero pertenecen a mundos completamente diferentes. En *City Lights* no se especifica en qué ciudad está ambientada la película, pero gracias a todas las escenas en exteriores se puede ver que es una gran ciudad debido al movimiento ajetreado de las calles.

Por último, un aspecto que tienen en común las tres películas es que los personajes que pertenecen a la clase alta son extremadamente antipáticos. Existe una crítica a la forma de vida que llevan los aristócratas en las tres películas. En todos los casos,

social

las personas de clase alta utilizan el dinero para solventar sus problemas y sentirse mejor con ellos mismos. En el caso de *City Lights*, el multimillonario usa su fortuna para emborracharse y así no pensar en su soledad. Él utiliza el dinero para sus vicios. En *My man Godfrey*, el patriarca de la familia Bullock utiliza el dinero para complacer los caprichos de todos los miembros de la familia a pesar de que eso provoca comportamientos propios de niños pequeños. Por último, en *Dead End*, Baby Face Martin utiliza el poder que tiene gracias a su dinero para seguir cometiendo crímenes y los vecinos ricos del barrio utilizan su influencia para atormentar a los pobres. Un ejemplo de esto último sucede en una instancia de la película cuando le ruegan a un policía que no detenga a Tommy, pero él les contesta que el que ha puesto la denuncia es familiar de un juez muy importante que podría arrebatarle su trabajo.

#### 7.4. Análisis de la década de los 40

El elemento a destacar en esta década es que la inequidad social se muestra sobre todo en el núcleo familiar, a diferencia de las décadas anteriores. En los años 40, dos de las tres películas tienen como tema principal la familia dentro de la inequidad social, siendo *Sullivan's Travels* la excepción.

Además, en los casos en los que la familia es un pilar central de la película, esta es siempre representada con lazos rotos entre los diferentes miembros. En *The Grapes of Wrath* los dos abuelos mueren por las condiciones del viaje y además el yerno y su mujer abandonan a la familia en medio del viaje para buscar un hogar nuevo. En *How Green was my Valley* todos los hijos de la familia acaban marchándose del valle por razones económicas excepto Huw por la promesa que le hizo a su madre.

De esta forma, se puede establecer que en la década de los 40 había una intención clara de retratar los efectos en el núcleo familiar a través de la inequidad social. Otro elemento que destacar de esta década en concreto es la inocencia, que puede llegar a convertirse en ingenuidad.

En *The Grapes of Wrath*, la familia cree firmemente que en California hay trabajo esperándolos, y a pesar de que un hombre les advierte que ese no es el caso, ellos

continúan en su viaje, que les causa más miseria. Ellos creen que hay trabajo porque lo han escuchado de otras familias, pero no tienen ninguna prueba real de que ese es el caso. El viaje a California tiene como consecuencias la muerte de la abuela y la separación de Tom con su familia al ser un fugitivo.

Por otro lado, en *Sullivan's Travels*, el protagonista empieza con una mentalidad ingenua, ya que cree saber qué es lo que busca la gente de clase baja en el cine, a pesar de que realmente no lo sabe. No es hasta que él mismo es obligado a bajar de clase social que entiende que hay una gran parte de la población que usa el cine como forma de escapismo y realmente entiende a la gente de clase trabajadora y al lumpemproletariado, ya que al ser uno de ellos puede empatizar con ellos.

Por último, en *How Green was my Valley* el protagonista es un niño inocente que descubre la realidad de su mundo, también pierde su ingenuidad. Huw pierde su inocencia al ver cómo sus seres queridos son arrebatados de él, ya sea a través de la migración o de la muerte, pero no es hasta que sucede con todos sus familiares que realmente lo comprende.

## **7.5. Análisis de la década de los 50**

La década de los 50 sigue la trayectoria de la década anterior a la hora de tratar la inequidad social desde el punto de vista del núcleo familiar, pero la diferencia es que en esta década se cuestionan más los roles tradicionales dentro del matrimonio tradicional.

*Miracolo a Milano* es la excepción de la lista, tanto a nivel tonal como de género. Esta película es una fantasía, no se preocupa de reflejar la realidad de la gente de clase trabajadora o del lumpemproletariado, sobre todo en la segunda mitad del largometraje, donde los elementos fantásticos desbordan la película. Sin embargo, las otras tres películas sí que tratan la inequidad social desde un punto de vista mucho más realista.

Tanto en *Surcos* como en *The Salt of the Earth* como en *El Pisito*, se puede observar como la inequidad social entra en disputa con los valores masculinos

social

tradicionales dentro del núcleo familiar. Para empezar, tanto Manuel en *Surcos* como Ramón en *The Salt of the Earth* pasan de ser los proveedores de la familia a los amos de casa, se invierten los roles de género. En ambos casos, esto causa una conmoción para los personajes, que se oponen a perder su poder dentro de la familia, pero se ven incapaces de adaptarse al cambio.

El caso de Rodolfo también es interesante, ya que él es víctima de un matrimonio de conveniencia, un rol típicamente reservado para los personajes femeninos. El ascenso de poder a través del matrimonio también es una arquetipo que se suele ver mucho desde la perspectiva de la mujer, pero el hecho de que sea un hombre el protagonista de esta implica un cambio. Él también se opone a la idea al principio, pero acaba aceptando y cambia su papel de proveedor por el de mantenido.

Otro elemento que también cabe destacar es el efecto de las fisuras en un matrimonio causado por la inequidad social. Volviendo a apartar a *Miracolo a Milano*, en las tres películas los matrimonios sufren problemas y se encuentran en constantes peleas debido a su situación económica. De los tres, es en *The Salt of the Earth* donde el matrimonio sale mejor parado al final de la película, mientras que tanto en *Surcos* como en *El Pisito* el matrimonio es dañado por los acontecimientos de las películas.

Por último, cabe destacar que la figura del lumpemproletariado no es tan usada como en las décadas anteriores. De nuevo, *Miracolo a Milano* es la única de las cuatro películas que rompe esta regla. Las otras tres, pasan de usar la figura del lumpemproletariado en favor de las personas de clase obrera. Las tres familias están más o menos integradas en la sociedad, siendo en *Surcos* la que menos y la de *El Pisito* la que más.

## 7.6. Análisis de la década de los 60

Esta década muestra la cara más pesimista de la inequidad social hasta el momento. Es la única década en la que las cuatro películas seleccionadas tienen un final pesimista. Incluso en *Rocco e i suoi fratelli* el final es negativo, a pesar de que

el protagonista consigue ascender de clase social, debido al coste de su destruida relación familiar.

El impacto de la muerte de un miembro de la clase social trabajadora o del lumpemproletariado también es un tema recurrente en los cuatro largometrajes. En *Plácido* es la que menos importancia en la narrativa principal tiene, ya que la muerte del lumpen se utiliza como otro obstáculo más para que los burgueses no atiendan a las necesidades de Plácido. En las otras tres, sin embargo, sí que marca un antes y un después en la trama.

En *They Shoot Horses, Don't They?* y en *Cowboy de medianoche*, las muertes respectivas de Gloria y Rizzo actúan como el clímax de las películas, mostrando los sueños incumplidos de ambos personajes. La diferencia entre los dos es que mientras Gloria se rinde y pide que la saquen de su miseria, Rizzo intenta luchar por seguir vivo hasta llegar a Florida, pero ninguno de los dos consigue escapar de su realidad.

En el caso de *Rocco e i suoi fratelli* la muerte de Nadia, una prostituta, actúa como el desencadenante de la ruptura de los lazos familiares. Rocco, aun estando destrozado por su muerte, intenta salvar a Simone de la prisión, pero su hermano Ciro lo ve como un criminal irredimible y por ello lo denuncia, causando la separación de él con el resto de la familia.

Otra similitud entre las diferentes películas es el deseo de volver al hogar. A excepción de *They Shoot Horses, Don't They?*, en las demás películas se expresa el sentimiento de nostalgia por el hogar. Tanto Joe Buck como Rocco se arrepienten de haber emigrado a la ciudad en vez de quedarse en el pueblo, y Plácido intenta de todas las maneras posibles celebrar la Navidad en casa con su familia, pero la burguesía se lo impide.

Por último, se concluye que en la década de los 60 se sigue la tradición marcada por las décadas anteriores de las historias de migración a las grandes ciudades pero con un toque narrativo más pesimista. Es en esta década donde los cineastas plasmaron la idea de que la inequidad social es un monstruo el cual no se puede



social

vencer, donde los lumpen y las personas de clase trabajadora que intentan desafiarlo terminan con un destino amargo para ellos. En esta década no hay una excepción como *Miracolo a Milano* que actúa como fantasía y escapismo en forma de esperanza, sino que la realidad es cruda para aquellos en situaciones desafortunadas.

## 7.7. Análisis de la década de los 70

En esta década se sigue la tendencia marcada por la década de los 60, es una progresión continua sobre la forma en la que el cine occidental trataba la inequidad social. El aspecto más importante a resaltar de la década es que en todos los casos el protagonista permanece en la misma clase social durante toda la película, no consigue ascender de clase social.

Puestas en una escala, *Rocky* estaría en un extremo al tener el mensaje más positivo y *Days of Heaven* en el otro extremo, con *Blue Collar* más cercana a la segunda película que a la primera. El caso de *Rocky* es particular, ya que a pesar de que el protagonista se mantiene como parte de la clase trabajadora sí que se manda un mensaje de lucha contra la inequidad social en clave positiva. El mensaje de *Rocky* es motivador, da esperanzas para esforzarse al máximo contra la desigualdad social.

En los otros dos casos es totalmente lo contrario. Tanto en *Blue Collar* como en *Days of Heaven* la inequidad social se muestra como un poder infranqueable. Los protagonistas de ambas películas intentan sobreponerse a las dificultades de la sociedad de clase alta, pero al final sucumben ante el poder que tienen ellos. Además, en los dos casos la tragedia enmarca los largometrajes.

En *Blue Collar*, Smokey advierte de las tácticas que pueden utilizar los miembros del sindicato para frustrar sus planes, y su profecía se cumple. Los jefes del sindicato son los que controlan el poder dentro de la fábrica, y consiguen poner a los personajes principales contra ellos para que sigan sublevados. En *Days of Heaven*, en la primera secuencia ya se avecina la tragedia con la muerte a manos de Bill del jefe de la fábrica. El protagonista intenta huir de su destino, ser condenado por la

muerte de su jefe, pero no puede escapar y termina siendo abatido por la policía al repetir sus acciones con El Granjero.

Por último, un elemento que tienen en común las tres películas es que la clase alta funciona como el antagonista de las tres películas, y termina venciendo en todas. En *Rocky*, Apollo Creed es el vencedor del combate y consigue mantener su título. En *Blue Collar* el jefe del sindicato consigue corromper a Zeke para que se una y lo enfrenta contra Jerry, comprando su silencio para que no le pueda extorsionar por la libreta con la información de los préstamos ilegales. En *Days of Heaven*, El Granjero y su capataz controlan la granja con condiciones laborales muy estrictas, y a pesar de que él muere a manos de Bill, El Granjero consigue su objetivo de estar con Abby y no sucumbir ante su enfermedad, frustrando los planes de Bill.

## **7.8. Análisis de la década de los 80**

Un aspecto por el que se caracteriza esta década es que las tres películas analizadas ponen la vista al pasado para observar la inequidad social en un momento anterior. Es decir, el cine occidental en los años 80 no exploró la inequidad social en la misma década, sino que se decidió por situar las historias en décadas anteriores. Tanto *Annie* como *Ironweed* vuelven a la década de los años 30 para contar sus historias dentro de la época de la Gran Depresión, mientras que *Los santos inocentes* se queda en los años 60 para contar la historia de la familia protagonista.

Algo que tienen en común las tres películas es que son adaptaciones de diferentes medios. *Annie* nació como una tira de prensa que fue adaptada primero a un musical, y después a la gran pantalla. Por otro lado, tanto *Ironweed* como *Los santos inocentes* provienen de obras literarias con el mismo nombre. Debido a este factor y a lo hablado anteriormente, se puede concluir que en esta década el cine occidental hace una reflexión sobre el pasado, no crea nuevas historias para tratar la inequidad social.

Otro elemento que tienen las películas de la década de los 80 es que siguen con el patrón de las décadas anteriores de tratar la desigualdad social con pesimismo.

social

*Annie* es la excepción, debido a que tiene un mensaje optimista al estar inspirada en *Oliver Twist*. También es la única comedia dentro de los tres largometrajes, por lo que es más usual que su final sea positivo para la protagonista de la película en comparación con los dos dramas.

Tanto *Ironweed* como *Los santos inocentes* son películas más realistas, y las dos tienen elementos en común. Uno de esos elementos es el destierro del protagonista de la sociedad. En *Los santos inocentes* Paco y Régula terminan viviendo en una chabola en medio del campo, abandonados por la familia burguesa y sin ningún tipo de ingresos. En *Ironweed*, Francis elige el destierro dos veces: la primera después de la muerte de su hijo como forma de castigo por la culpa que siente y la segunda al final de la película, cuando todavía no cree que merece formar parte de la vida de su mujer y su familia.

Por último, otro elemento en el que coinciden las dos películas es en el castigo sobre el lumpemproletariado por parte de la sociedad. La familia burguesa en la película española trata a Azarías como un despojo, lo margina y solo Iván le presta atención cuando él es de utilidad para el burgués. Por otro lado, en la película norteamericana, Francis y sus amigos son ignorados por la sociedad en los mejores momentos y en los peores atacados, como por ejemplo cuando le roban el dinero a Helen o viene un grupo de alborotadores a destruir el campamento de indigentes.

## 7.9. Análisis de la década de los 90

El elemento que se destaca en la década de los 90 sobre el mensaje de la inequidad social es cómo afecta a la juventud. A excepción de *Germinal*, en todas las películas de la década se trata la inequidad social vista a través de los jóvenes o en cómo les afecta. *Raining Stones* entra en este último apartado, ya que a pesar de que Bob es el protagonista, el objetivo suyo es conseguir el dinero para mimar a su hija, es su prioridad.

También hay que destacar que en el caso de *Germinal* la película está ambientada en el pasado, mientras que todas las demás están ambientadas en el presente. Es por eso que analizando todas las películas en conjunto esa se siente como la

excepción de la década, ya que mira hacia atrás para tratar la inequidad social en vez de en el ahora. Esto es muy importante viniendo de la década de los 80, que fue mucho más retrospectiva. Sin embargo, en los 90 se vuelve a tratar la inequidad social en aquel momento actual.

De todas las películas analizadas, *La Haine* y *Barrio* tienen muchas similitudes, ya que las tramas tienen como protagonistas a jóvenes de clase trabajadora que viven en los suburbios de la capital del país y sufren las consecuencias de la inequidad social. Además, en ambas películas los jóvenes sufren perjuicios por formar parte de la clase trabajadora y en los dos casos los largometrajes terminan con la muerte de uno de los tres protagonistas. Como en *La Haine* el final es ambiguo no se sabe si ningún otro de los chicos muere, pero se sabe que al menos Vinz sí. Otro elemento en común que tienen las dos películas es que las muertes de Vinz y Rai son causadas a manos de un policía que abusa de su poder.

*The Promise* también tiene como protagonista a un adolescente, pero el enfoque sobre la inequidad social está más centrado en el núcleo familiar que en las amistades, cosa que también sucede en *Raining Stones*. En ambas películas se muestra el efecto que tiene la desigualdad social, pero vista de los dos extremos: mientras que la familia de Igor se aprovecha de su poder sobre los lumpen, la familia de Bob se esfuerza por salir de la desigualdad. De hecho, Tansey, el antagonista de la película, es un personaje muy similar a Roger. En ambos casos los dos personajes extorsionan a aquellos que se encuentran por debajo de ellos socialmente y se aprovechan para hacerse ricos a su costa.

Como ya se ha expresado anteriormente, *Germinal* es la gran excepción en esta década, ya que es la única que trata la inequidad social vista a través del proletariado como clase obrera. En este caso es una lucha conjunta contra el sistema opresor lo que une a todos los trabajadores y los motiva para rebelarse contra la burguesía.

Por último, cabe destacar que en esta década también se sigue el pesimismo sobre la inequidad social marcado en décadas anteriores. *Raining Stones* es la más positiva de todas las películas, ya que el protagonista consigue vencer al

social

antagonista. De hecho, esta es la única película en la que este acontecimiento sucede. En películas como *La Haine* y *Barrio* no hay un antagonista físico, es más el sistema social y económico en el que viven los personajes. Y como también se ha expresado anteriormente, en *The Promise* el final es muy ambiguo respecto a la inequidad social, ya que aunque Igor consigue sobrepasar a su padre él todavía tiene el poder sobre los inmigrantes ilegales.

## 7.10. Análisis de la década de los 2000

Un elemento a destacar dentro de esta década es que las películas analizadas se centran en la precariedad del empleo en relación con la inequidad social. Los protagonistas de todas las películas analizadas trabajan en un entorno muy inestable, sin una seguridad laboral detrás de ellos. Esto provoca que todos ellos tengan que arriesgar para intentar sobrevivir a las duras condiciones de la clase trabajadora.

Comparando películas como *Cinderella Man* o *The Pursuit of Happyness* con *It's a Free World*, se puede analizar que las temáticas que tratan son muy similares, con la diferencia que la última película mencionada se desvía del camino de lo moralmente correcto. Los protagonistas de las tres películas buscan ascender de clase social desesperadamente, pero mientras Jim y Chris lo buscan a través del esfuerzo y el sacrificio, Angie utiliza el poder que tiene para ascender de clase y abusar de él. El resultado también es claro: tanto Jim como Chris consiguen ascender de clase y pertenecer a la clase social alta mientras que Angie lo pierde todo, incluida su moralidad, y al final de la película sigue intentando ascender.

De hecho, la película de la década a la que más se parece *It's a Free World* es *The Navigators*. Aparte de que un gran tema en común, el papel que ocupan las agencias de trabajo temporal en el empeoramiento de la desigualdad social, en ambos casos los personajes cometen actos éticamente erróneos para sobrevivir. Los trabajadores de *The Navigators* dejan que Jim, su compañero, muera por un accidente con tal de que no les repercute en su futuro laboral. Angie alerta a las autoridades de un campamento ilegal para que deporten a los inmigrantes y así ella pueda resolver sus problemas.

Un último punto para destacar es la relación entre *Los lunes al sol* y las demás películas. En esta película en concreto la resignación respecto a la inequidad social por parte de los personajes es mucho mayor que en las demás. Ellos buscan también ascender de clase, pero existe un pesimismo entre ellos que hace que no lo intenten con las mismas ansias de supervivencia como lo hacen los otros protagonistas. Es por eso que la película termina con la misma situación con la que había empezado. Ninguno de ellos consigue ascender de clase social, se han conformado con sus vidas. Es por eso que el gran tema de esta década es la inequidad social vista desde el punto de vista de la desesperación por ascender de clase.

### **7.11. Análisis de la década de los 2010**

Según las películas analizadas durante esta década, uno de los elementos que más se repiten sobre la inequidad social en la actualidad es el esfuerzo de la sociedad de clase alta por intentar mantener la desigualdad social. A pesar de que este tema ya se ha tratado en décadas anteriores, es en esta en concreto cuando destaca como conflicto principal.

Incluso en el caso de *I, Daniel Blake*, que la clase alta no aparece físicamente, sí que lo hace a través de la burocracia. Es a través de este instrumento como intenta que la clase trabajadora no ascienda de clase, complicando y ralentizando el proceso de pedir una subvención o ayuda hasta el punto que desistan. Otro largometraje en el que la clase social alta juega con el desgaste mental y emocional de la clase trabajadora es *César Chávez*. Al resistirse a las demandas de la clase trabajadora y alargando la huelga, la clase alta lleva a muchas familias de clase trabajadora a la desesperación, que es lo que ellos quieren.

Esta protección de la inequidad social y por tanto del *status quo* es realizada en los demás casos a través de la violencia. Ya sea como en *The Purge* con la legalización del crimen durante una noche, en *Elysium* con las fuerzas automatizadas que actúan como policía y la masacre contra los inmigrantes ilegales que intentan llegar a Elysium, en *Les Misérables* con el abuso de poder por parte de la policía y los

social

líderes de las bandas criminales, en *Knives Out* con la incriminación de un asesinato a quien iba a conseguir la herencia completa de la familia y en *Ready or Not* con el ritual satánico para mantener el imperio de la familia.

Por último, un elemento importante es que en los largometrajes que están ambientados en décadas anteriores, *César Chávez* y *Joker*, la clase alta intenta mantener la inequidad social a través del desprestigio de aquellos que son de clases inferiores, no a través de la violencia como en los anteriores casos. En ambas películas la clase alta desprestigia a los demás y los considera como inferiores a ellos, ya sea a través de los propietarios de las granjas o a través del personaje de Thomas Wayne. Este método de resistencia al cambio es más típico de décadas anteriores, y es reflejado a través de estos largometrajes.

## 8. Conclusiones

Después del análisis de las diferentes décadas se ha podido llegar a una conclusión respecto a la forma en la que el cine occidental ha tratado la inequidad social. Viendo qué elementos eran los más importantes dentro de cada década se ha podido trazar una línea cronológica que se va a explicar a continuación.

En los años 20, la primera década analizada, el elemento más típico según los largometrajes analizados es el optimismo respecto a la inequidad social. Este hecho concuerda con el momento social y económico de la década antes del Crack del 29. Las personas pertenecientes a la clase trabajadora y al lumpemproletariado tenían más esperanza de poder ascender socialmente, ya que la economía se encontraba en un buen momento.

En los años 30 los elementos más destacados según las películas que se han analizado son el realismo respecto a la inequidad social y la puesta en escena de la clase alta en una mala luz. El primero de estos elementos concuerda de nuevo con la situación social, en plena década de la Gran Depresión, y resulta un interesante contraste con la década anterior, que se veía con optimismo poder disminuir la inequidad social. El segundo factor tiene relación con los arquetipos de personajes y es que en esta década las personas de clase alta eran los antagonistas o se resaltan sus defectos.

En los años 40 los factores que más se destacan son la ingenuidad de los personajes principales y un enfoque en la familia respecto a la inequidad social, cómo esta consigue romper los lazos afectivos entre los miembros del núcleo familiar. En todas las películas analizadas dentro de esta década la ingenuidad respecto a la realidad social y económica juega un papel muy importante dentro de las narrativas de los diferentes largometrajes. Además, en las películas que se representa la familia ellos acaban divididos y con una situación tanto personal como social peor al final de las películas que al principio.



social

En los años 50 la familia vuelve a ser un tema recurrente dentro de la inequidad social según los largometrajes analizados, pero esta vez se centra más en el papel que la inequidad social trastoca los roles de género tradicionales. De las películas analizadas que tienen una familia como personajes principales, los patriarcas terminan adoptando roles típicamente asociados con la mujer. Ante este hecho, los hombres se intentan oponer, pero acaban aceptando su situación.

En los años 60 se llega al punto más bajo de la inequidad social psicológicamente, al pesimismo. Este hecho es interesante, ya que en cuatro décadas se ha pasado del optimismo al realismo y luego al pesimismo, creando una trayectoria descendente progresiva. Además, otro elemento recurrente es la nostalgia por el hogar, los protagonistas de los largometrajes añoran el campo y preferirían volver allí a vivir en grandes ciudades donde son infelices.

En los años 70, un hecho que destaca esta década es la permanencia de clase social de los personajes analizados. En ningún caso consiguen ni ascender ni descender, su situación social resulta inamovible. Además, el otro elemento a destacar es que la clase alta obtiene el papel de antagonista vencedor en los diferentes largometrajes, consiguen mantener la inequidad social y por tanto su objetivo.

Los años 80 son realmente peculiares, ya que es la única década en la que no se ha encontrado ninguna película que trate sobre la inequidad social en los propios años 80. Todas las películas analizadas ponen su mirada décadas atrás, por lo que se llega a la conclusión que se prefería contar historias sobre el pasado respecto este tema que afrontar la situación actual.

Durante los años 90 se deja de mirar atrás para volver a mirar al presente, pero sobre todo cómo la inequidad social afecta a los más jóvenes, es el gran tema de la década dentro de esta problemática. En la gran mayoría de casos los largometrajes analizados tienen como protagonistas a adolescentes que intentan navegar su situación social y económica dentro de la sociedad.

## Conclusiones

73

Durante la década de los 2000 la inequidad social es reflejada especialmente en el trabajo, y más específicamente en la precariedad laboral, según las películas analizadas. Este elemento es el que más se repite, cómo la inestabilidad laboral hace que las personas de clase trabajadora tengan aún más difícil conseguir ascender de clase.

Por último, en la última década la inequidad social se muestra a través del esfuerzo de la clase alta por mantener su poder. Ya sea tanto cuando ellos son los protagonistas como cuando ellos son los antagonistas, el deseo de mantener la inequidad social es aquello que mueve a los personajes de clase alta.

Como conclusión del trabajo, esta parte teórica ha sido extremadamente útil para generar un contexto que se utilizará en la parte práctica. En *Imperium*, la familia protagonista también intenta mantener su poder económico como las demás familias de clase alta de la década anterior, y se ha trabajado para que este elemento resalte en el guion que se ha escrito, reescribiendo diferentes escenas para que se muestre en este caso una lucha por la supervivencia de la familia y de su vida tal y como la conocen.

**social**

**La visión del cine occidental sobre la inequidad**

74

## 9. Anexos

### 9.1. Películas analizadas en la década de los 20

Después de ver las cuatro películas seleccionadas dentro de esta década, una distinción que resulta realmente interesante es la comparación con la que Estados Unidos trata la inequidad social en relación con la antigua Unión Soviética.

*Stachka* forma parte de la corriente propagandística de aquel momento, y como tal actúa como un fuerte mensaje político. Una cita de Lenin es el intertítulo con el que empieza la película, que a su vez deja claro el mensaje temático de esta: “The strength of the working class relies in its organization... Organization means unity of action, unity of practical operations.”

Un aspecto a modo de contexto importante a la hora de analizar esta película es que aunque fue rodada en los años veinte, *Stachka* está ambientada a principios de siglo, antes de la Revolución Rusa y el gobierno de Lenin. Por lo tanto, estos eventos de la película suceden antes de la revolución de la clase obrera que derrocó a la monarquía rusa, caracterizada por la represión a los obreros.

La organización dentro de la clase obrera es el tema del que trata el film, pero la película también advierte que esta organización debe de ser especialmente fuerte cuando sufre ataques de los enemigos, los cuales están por todas partes. “*Strike* both pays homage to the struggles that preceded the October revolution and warns that class solidarity and Party unity must be maintained against enemies, both within and without.” (Bordwell, 2005, 51). Los enemigos dentro de la organización son los espías y traidores, figuras que aparecen en la película, y los enemigos de fuera son los propietarios de las fábricas y el ejército que viene a castigarlos por crear esta huelga unificada.

La trama de esta película se divide en seis capítulos en los cuales se sigue cronológicamente cómo la huelga empieza y termina. Al principio la situación es de desigualdad social, pero en calma. Cada clase social ha aceptado su rutina.

Después un pequeño accidente se traslada a un llamamiento a la huelga, en este caso el suicidio de un trabajador al ser acusado de un robo. Este acto desencadenante, la muerte de uno de sus compañeros, provoca que los obreros se organicen ante la injusticia cometida.

A continuación se muestra los inicios de la huelga y cómo la organización por parte de los obreros está dando sus frutos, ellos controlan la situación. Más adelante, tras la negativa de los propietarios de la fábrica a escuchar sus demandas, los obreros notan los efectos de la huelga: el hambre y la miseria, y la organización que tenían antes empieza a desmoronarse por dentro, hay conflictos internos entre los trabajadores. Al ver esto, los propietarios intentan forzar aun más esos conflictos y consiguen que uno de los líderes les traicione. Cuando los obreros están débiles, los propietarios acuden al lumpemproletariado para causar caos y violencia para así darles una excusa para llamar al ejército y terminar con la protesta, eso es justo lo que hacen.

El último capítulo muestra cómo el ejército llega al pueblo y masacra a los trabajadores, fusilando a los obreros, e incluso matando a inocentes. Así es como acaba la huelga, con un mensaje claro: la revolución lleva a la masacre del proletariado al no estar organizado, saliendo la clase alta como vencedora y la inequidad social aun más grave, ya que se ha culminado en una represión total por parte del ejército.

Una característica de esta película y que destaca sobre todo en comparación con las americanas es el uso del montaje para crear alegorías. “He compares monkey and man by virtue of their similar actions and appearance. Through such a comparison the man is made to appear subhuman. This use of figurative cinema is never rich or sophisticated [...] but, by extending his comparisons into the areas of construction called simile and metaphor, Eisenstein did add a richness of meaning that cannot be disregarded today.” (Kuiper, 1963, 8). Este es solo uno de los ejemplos, también compara a los trabajadores con las máquinas y a los humanos con diferentes animales, con mención honorable a la última secuencia

## Anexos

77

de la película donde intercala metraje de un toro siendo sacrificado con la masacre de los obreros.

Una reflexión que hay que apuntar es que la película de Sergei Eisenstein no tiene un protagonista en sí, una figura individual. En *Stachka* el protagonismo es del colectivo de trabajadores de la fábrica. Esta expresión del protagonismo como el colectivo y no el individual encaja en el mensaje que la Unión Soviética quería que adoptaran sus ciudadanos, y marca una diferencia con las películas norteamericanas, que tienen una ideología contraria. “The director's theory of montage fit well with the desires of Soviet film authorities to depart from traditional narrative and the idealization of individual heroes.” (Briley, 1996, 528).

Cambiando a la película *The Kid*, la inequidad social se establece mediante los personajes principales de la película, y cómo ellos forman parte del lumpemproletariado. “*The Kid*, like *The Immigrant*, wrings sympathy from strong identification with the powerless. Edna, the sexually exploited unwed mother at the mercy of social conventions, Jackie, her orphaned child at the mercy of adults, and Charlie, the tramp at the mercy of cops and welfare workers who would prevent him from making a meager living and raising his adopted child, are all part of the economic underclass, the socially dispossessed.” (Woal & Woal, 1994, 8).

Los tres personajes tienen buenas intenciones, pero la situación de desigualdad les lleva a cometer actos ilegales para sobrevivir: Edna abandona a su hijo con la intención de que lo adopte una familia de clase alta, pero él termina en manos del vagabundo, que a su vez utiliza al niño para estafar a los demás y así conseguir lo suficiente para sobrevivir.

Sin embargo, esta película destaca por su optimismo ante la inequidad social, representado sobre todo en el papel de Edna, la madre. Ella, una vez se convierte en una persona de clase alta, hace todos los gestos de caridad posibles con los menos afortunados. Ella actúa activamente para eliminar la inequidad social, y se caracteriza por su bondad. Este comportamiento se refleja en un intertítulo que dice lo siguiente: “Charity - to some a duty, to others a joy.” Ella está realmente feliz

social

cuando ayuda a los demás, que a su vez hace que los más necesitados también sean más felices.

Por otro lado, son otros personajes que forman parte del lumpemproletariado los que crean una fuerza antagónica para los protagonistas. Otro niño del barrio le roba los juguetes a Jackie, que se desenvuelve en una pelea entre los dos, seguida por otra entre el hermano mayor del primero y el vagabundo. Otra instancia del lumpemproletariado trabajando en contra de sí mismo se repite en el hostel donde el vagabundo y el niño pasan la noche, cuando otro vagabundo le roba los zapatos al protagonista mientras duerme.

Una secuencia de la película en la que se ha decidido entrar en detalle es en la secuencia del sueño. El protagonista se imagina que se encuentra en el cielo, que se muestra como su barrio de clase baja excepto que ahora está decorado como si fuera el paraíso. El vagabundo sueña con su situación idílica, se reencuentra con el niño, que tiene alas de ángel, y los dos vuelan y disfrutan del paraíso. Sin embargo, el protagonista es tentado por una mujer y acaba siendo abatido del cielo de la mano de los policías, que le devuelve a la realidad. "His dream becomes enveloped in real-life problems; so he struggles against the universe, even in his dream-heaven, which becomes an extension of reality and demonstrates Charlie's inner conflict." (LeMaster, 1997, 110).

Sin embargo, el mensaje optimista se vuelve a remarcar con el final de la película. Una vez la madre y el hijo se han reunido, ellos invitan al vagabundo a entrar en su casa, a que se una a ellos, y por tanto se puede llegar a la hipótesis de que él sube de clase social al final de la película. Este optimismo encaja con las demás películas americanas de la década, que afrontan la inequidad social con un mensaje esperanzador para aquellos espectadores que se identifican con los personajes en la película.

Cambiando de película, en *The Crowd* se trata la inequidad social como un descenso paulatino de la clase social. El protagonista, John, nace dentro de una familia de clase alta, y tiene sueños de grandeza. Sin embargo, sus sueños no llegan a cumplirse nunca, no consigue un ascenso en el trabajo que le promete

## Anexos

79

constantemente a su mujer ni una casa lujosa. Es más, la única vez que consigue ganar una recompensa por su trabajo esto tiene una connotación negativa, ya que su hija termina falleciendo al ser atropellada cuando el padre llama a sus hijos a que vinieran a casa para ver todo lo que les había comprado al tener dinero.

John pasa de un joven que pertenece a la clase alta a un hombre sin apenas nada para sostener a su familia. Él deja su trabajo después de la muerte de su hija y va quedándose sin los pocos ahorros que tenía, al no quedarse en un empleo el tiempo suficiente para recuperarse económicamente. Un intertítulo de la película dice lo siguiente: “No conocemos el poder de la multitud ni la oposición que ejerce hasta que dejamos de marchar a su ritmo.” John pasa de ser un hombre estancado en su trabajo a ser considerado menos que la multitud al no poder seguir su nivel, incapacitado por la depresión al perder a su hija.

La lección moral de *The Crowd* es que hay veces en las que los sueños no llegan a cumplirse, pero existe un consuelo en el entretenimiento y el colectivo. John y su familia son felices aunque tienen pocos recursos económicos, pero se encuentran rodeados de gente como ellos, *the crowd*, la multitud, ese es el significado del título de la película. “The closing scene of the film is read as resolving the mismatch between individual and society in the glow popular entertainment: John finally accepts being part of the crowd - psychoanalytically speaking, he accepts his castration - the slogan no longer reminds him of the daughter's death but is recuperated into a discourse of basic human solidarity (his interaction with a stranger) which reconciles family romance with the norms of social competence.” (Hansen, 1992, 103-104).

Es por eso que el mensaje sobre la inequidad social en *The Crowd* es uno en el que la desigualdad se mantiene, no cambia. Ya en el inicio se puede observar que la desigualdad existe en la sociedad, pero la única diferencia es que el protagonista ha pasado de estar en un extremo al otro. Esto se puede observar en el recurso conocido como *callback* que utiliza el largometraje. Cuando John pertenece dentro de la clase alta, él se mofa de un trabajador que anuncia vestido de payaso un local, trabajo que termina ejerciendo al final de la película.



Sin embargo, es importante reiterar que aunque el protagonista baja de clase social, la película defiende un positivismo en la conformidad. John, después de su intento de suicidio, acepta que no va a llegar nunca a sus sueños de grandeza, pero en vez de enfocarlo como algo melancólico, al tener esa última escena en el circo disfrutando con su familia, el protagonista acepta su realidad con una carcajada.

Por último, ya se ha analizado la película *Metropolis* en el apartado de análisis de referentes, por lo que no se va a repetir aquí. Sin embargo, sí que se hablará de ella en el siguiente apartado, las conclusiones sacadas del análisis de la década.

## 9.2. Películas analizadas en la década de los 30

Empezando por la película de *City Lights*, una vez más se vuelve a ver a Chaplin adoptar la figura del vagabundo perteneciente al lumpemproletariado, como en otras muchas de sus películas. Sin embargo, en este largometraje la representación sobre la inequidad social es bien diferente al mensaje que él mismo enseñaba en *The Kid*, por ejemplo.

En la primera escena de la película el director ya muestra la relación entre ambas clases sociales. El vagabundo es despertado en medio de la inauguración de una estatua en la que está durmiendo. El alcalde y varios miembros que pertenecen a la clase alta, al verle intentar bajar, se ríen de él. Humillado, el vagabundo se va corriendo. Por las calles de la ciudad, él vuelve a ser mofado por jóvenes por ser vagabundo, por su condición.

A pesar de estas humillaciones, el protagonista muestra su bondad con su relación con la florista ciega. Ella, debido a su condición, piensa que él pertenece a la clase alta, y él le deja creer en esta fantasía. Ella también pertenece al lumpemproletariado, pero tiene peores condiciones que él. Por ese motivo, él decide que se quede con el cambio al comprarle una rosa a pesar de que él también lo necesita, e intenta ayudarla económicamente durante la película.

## Anexos

81

Por otro lado, la otra relación dentro del film es la del vagabundo con el multimillonario. Él se encuentra con este multimillonario en el río, cuando el hombre se intenta suicidar mientras está borracho. Después de salvarle, el protagonista es considerado como mejor amigo por parte de este hombre, pero únicamente cuando está borracho, cuando no está ebrio ni lo reconoce y lo considera como un ser inferior. El rico tiene una relación casi tan compleja con el vagabundo como con su propio dinero. "This wealthy man does nothing with his money but to spend it randomly for pleasure and to numb his personal unhappiness. He is only generous and crosses class borders when he is drunk, i.e., not himself." (Korte, 2010, 135). Él no tiene ningún problema de darle mil dólares al protagonista, pero cuando su piso es robado y él está sobrio culpa al vagabundo de haberle robado el dinero, a pesar de que él fue quien se lo dio voluntariamente.

Con estas dos relaciones se ve como el vagabundo se relaciona con los dos extremos de las clases sociales, y lo bien que se adapta a los entornos reservados para la alta sociedad. "We see Chaplin occupying two roles. By night [...] the Tramp is at ease in the world of the wealthy, but as dawn comes he is expelled from that gaudy paradise and put back on the streets. He oscillates between one role and the other. But with the girl he is wealthy and poor at once: wealthy as she perceives him, poor as we perceive him." (Miller, 2015, 41-42). Además de esas escenas en las que el protagonista se mezcla con la gente de clase alta, en una de las secuencias iniciales de la película él se hace pasar por un crítico de arte al ver una escultura de un cuerpo desnudo. Lo curioso de esta escena es que él representa ese papel para sí mismo, nadie lo está viendo en ese momento. Esto indica lo cómodo que se siente adoptando este papel de riqueza que utiliza durante el resto de la película.

Una gran diferencia con *The Kid* se muestra en el final de la película. En *City Lights*, el protagonista termina perteneciendo al lumpemproletariado, tal como ha empezado. Él no ha subido de clase, y aunque él sea bondadoso con los menos desafortunados, el sistema social sigue intacto, sigue existiendo la misma inequidad social. Además, el final de esta película contiene más incertidumbre que *The Kid*. "The film does not answer the question "Will the girl accept him?" The idea that she will and that the two of them will live happily every after has no foundation

social

whatsoever in the film. That is to say, for the usual happy ending we would need an additional, counter-shot to that of the Tramp looking with hope at the girl: a shot of the girl returning a sign of acceptance, for example, and then, perhaps, a shot of the two of them embracing. We find nothing of the sort in the film.” (Zizek, 1990, 63). Realmente no se sabe si los dos personajes terminan juntos. Sí que es cierto que ella le reconoce y lo mira con cariño, pero momentos antes, ella se estaba riendo de su apariencia a través de la ventana de su tienda, juzgando por su aspecto, por ser un desclasado.

Cambiando a la película *My man Godfrey*, la inequidad social se muestra claramente desde la primera secuencia. Mientras el protagonista es un vagabundo que vive en una colonia de lumpen en un vertedero al lado del río, dos hermanas de clase alta le visitan. Ellas saben que allí viven gente que no tiene nada, pero la única razón por la que van al vertedero es que están celebrando una gincana entre la esfera de clase alta de Nueva York, cuya temática es encontrar objetos que nadie quiere, y ponen el ejemplo de un vagabundo.

De este modo se observa cómo la clase alta piensa en el lumpemproletariado como un objeto sin valor, no los consideran como personas siquiera. Cornelia, la mayor de las hermanas, le propone darle cinco dólares si va con ella, pero Godfrey la rechaza y la termina asustando. También rechaza a Irene, la hermana pequeña, pero ella le termina convenciendo para que venga después de pararse a pensar en lo que realmente supone esos juegos. Ella le confiesa que nunca se había puesto a pensar en los demás, pero que está dispuesta a no participar más.

Un momento digno de analizar sucede dentro de la fiesta. Se trata de una conversación entre dos hombres que forman parte del *staff*. Ellos hacen una comparación entre el comportamiento de los ricos y el de los pacientes de un manicomio. Un personaje que ejemplifica esta comparación no tan alejada es Angelica Bullock, la matriarca de la familia. Ella delira y cree que existe un duende en su habitación, y se emborracha por las noches para lidiar con ello.

El comportamiento de las dos hermanas también es disfuncional, las dos hermanas son malcriadas. Cornelia es excesivamente cruel con Godfrey y lleva una vida

## Anexos

83

condicionada por su privilegio al formar parte de la clase alta. Un ejemplo de esto es que a ella no le importan las citaciones judiciales que recibe en la película por cometer actos delictivos, simplemente ordena a su padre que pague las multas. Ella está convencida de que las normas no se aplican a ella porque tiene el suficiente dinero como para saltárselas.

Mientras que Cornelia es malcriada, lo que conlleva su crueldad, en Irene esto se refleja en su infantilismo. A lo largo de la película tiene numerosas rabietas en las que finge desmayarse por los celos que sufre y la lleva a cometer acciones como anunciar su casamiento con un hombre a quien no ama por venganza. Para solucionar sus ataques infantiles, los padres montan fiestas y la envían de viaje. Esto crea un círculo vicioso que causa que ninguna de las dos aprenda de su comportamiento hasta que Godfrey les enseña una lección.

Godfrey viene en realidad de una familia tan adinerada como la de los Bullocks, pero se exilió voluntariamente tras un desencuentro amoroso con una mujer. Esto casi le lleva al suicidio, pero al ver a los lumpen en el vertedero tiene una epifanía y reflexiona que si ellos pueden seguir adelante, él también puede. Para hacerlo, decide vivir como ellos, para purgar actitudes pasadas similares al comportamiento de Cornelia y así ser mejor persona a través de la humildad.

Es el final de la película el que expone un final positivo respecto a la inequidad social. Godfrey salva a los Bullock de la bancarrota, ya que estaba comprando el dinero de las acciones que el padre estaba vendiendo y se lo devuelve. Con los beneficios obtenidos, él transforma el vertedero en un lujoso club al lado del río donde los trabajadores son los antiguos sin techo, ahora con trabajo digno. Él ayuda a mejorar la calidad de vida de todos los demás personajes, ya sea dándoles una lección moral como ofreciendo trabajo a aquellos que lo necesitan.

Pasando a la última película de las tres, en *Dead End* se establece también la inequidad social desde el principio de la película. Al igual que en *My man Godfrey*, se sitúa en Nueva York, en un barrio donde los de clase alta conviven con los de clase baja. La película utiliza la yuxtaposición entre las dos clases sociales

social

constantemente para ver el modo de vida desde ambos extremos. “A policeman wakes a homeless man on a bench and orders him to go away, and that shot is followed by a low-angle shot emphasizing the height of the tall building that houses the wealthy.” (Hoagwood, 2013, 22). En este ejemplo, un vagabundo perteneciente al lumpemproletariado es puesto en contraste con un bloque de pisos de lujo. Mientras los ricos viven con todas las comodidades que les proporciona el privilegio, él no tiene donde dormir.

En esta película también se ve que los personajes que intentan subir de clase para escapar de su situación social acaban siendo castigados por su ambición. Baby Face Martin, el antagonista de la película, se opera la cara para que no le reconozcan, cambiando así su apariencia para dejar atrás su anterior vida como miembro de la clase baja. Él ha conseguido subir de clase gracias al crimen, pero él acaba siendo disparado por la policía mientras huye de Dave, el protagonista.

Otro personaje que también es castigado es Kay. Ella es un interés amoroso para Dave, una mujer que proviene de una familia pobre y que decide ser la amante de un hombre muy rico para escapar de su situación económica, a pesar de que no lo ama, solo ama su dinero. Ella elige el dinero sobre Dave, pero cuando se arrepiente y proclama su amor hacia Dave, él le contesta que pertenecen a mundos distintos y la rechaza, a pesar de que anteriormente sentía atracción por ella.

Otro comentario que expone la película es sobre el ciclo de violencia que se crea en la gente que pertenece a la clase trabajadora. El grupo de niños pobres en la película forma una banda callejera, que entran en conflicto con otras bandas y con un niño rico. Dave, que creció en ese mismo barrio, comenta que a pesar de que él rechazó ese tipo de vida entiende la razón por la que los niños sí la aceptan, ya lo vio con Baby Face Martin. Él razona que si la sociedad los ve como algo menos que personas es razonable que ellos recurran a la violencia. “What unites the Dead End Kids with the other poor people in their neighborhood [...] is a frustration with their situation, which seems to offer no prospect of change or advancement. They are equally united in what seems a wholly justified hostility toward the police, who complain of a lack of cooperation among the local community but who are shown as unsympathetic agents of repression.” (Sinyard, 2013, 49).

Con el final de la película, después de la muerte de Baby Face Martin, Dave recibe una recompensa por haber ayudado a detenerlo, pero en vez de quedarse el dinero y huir como había soñado de joven o marcharse con Kay ahora que tiene dinero, él decide usarlo para sacar al hermano de Drina de prisión y quedarse con ella en el barrio, permaneciendo en su estatus de clase trabajadora. Es este mensaje el que define la inequidad social dentro de la película, una situación social que solo causa desgracias para las personas de clase trabajadora y las que quieren subir de clase acaban sin un final feliz.

### **9.3. Películas analizadas en la década de los 40**

Empezando por la película *The Grapes of Wrath*, la discusión sobre la inequidad social se muestra como avanza en su representación del tema con el desahucio del hogar de la familia protagonista y su consecuente migración de Oklahoma hasta California.

Tom, el protagonista de la película, vuelve de pasar cuatro años en prisión a su casa. Al llegar allí, él descubre que tanto su familia como muchas otras del pueblo han sido obligadas a abandonar sus casas. La razón de esto es que las malas temporadas del tiempo estropearon las cosechas, y la compañía que era propietaria de la tierra decidió que no podía mantener a todas las familias y apostó por la tecnología, por nuevos tractores para que hicieran su trabajo.

Un aspecto muy importante en la primera mitad de la película es que Tom y su familia buscan al responsable de la decisión de desahuciarles, pero fracasan. Cada persona con la que hablan dice que solo está cumpliendo órdenes de su jefe, pero que su jefe tiene otros jefes encima de él, y así sucesivamente. De este modo, se crea como una figura antagonista una compañía que no tiene cara, por lo que no pueden culpar a nadie ni buscar explicaciones al ser una figura anónima.

La película también señala que este suceso no es un hecho aislado, sino que la inequidad social y la falta de trabajo se ha convertido en un problema nacional.

social

Durante su viaje, la familia protagonista se encuentra con muchas otras provenientes de diferentes rincones de Estados Unidos con un mismo destino: California. Además, una escena muy importante sucede cuando la familia se encuentra con un hombre que está volviendo de California y les advierte que allí ya no hay trabajo. Como todos los inmigrantes tienen el mismo destino han colapsado las ofertas de trabajo disponibles y los que se dirigen hacia allí ahora ya van tarde. A pesar de la advertencia, la familia no le hace caso y persiste en su viaje, el tema del largometraje.

*The Grapes of Wrath* también ejemplifica la dificultad de realizar este viaje y como la inequidad social puede romper los vínculos familiares. Durante su migración los dos abuelos fallecen debido a las condiciones tan duras del viaje, y uno de los hijos de la familia abandona con su mujer embarazada al resto de la familia debido a su desesperación. Él deja de creer tanto en un futuro de la tierra prometida, con oportunidades de trabajo, como en su familia y decide buscar trabajo él solo.

Una vez llegan a California, la familia se da cuenta de que lo que les había advertido el hombre era cierto, las condiciones laborales allí no son dignas. Ellos intentan encontrar trabajo en diferentes granjas, pero están ocupadas de personal. Cuando consiguen encontrar trabajo en un rancho, ellos se dan cuenta de que el propietario ha creado un sistema que abusa de ellos. Las familias tienen que pagar un alquiler por vivir en el rancho, y la única tienda que existe allí también es propiedad del jefe, por lo que están gastando el poco dinero que les da él de una forma que el dinero vuelve a manos del propietario.

Por si fuera poco, después de marcharse de ese campamento debido a las condiciones injustas de vida, la familia se encuentra con que la policía quiere estropear los pocos espacios que sí permiten unas condiciones de vida dignas. Al llegar a otro rancho, Tom se enfrenta con personas pagadas por la policía para crear violencia y caos dentro de estos ranchos y así ellos tengan una excusa para entrar y cerrar los campamentos, echando así a la gente. De nuevo, las instituciones intentan que las familias proletarias no prosperen.

## Anexos

87

En conclusión, el mensaje sobre la inequidad social en *The Grapes of Wrath* es uno negativo, pero aun así la familia continúa persistiendo con su viaje. Ellos tienen esperanza en sí mismos, en permanecer unidos, no necesariamente en una tierra o en un sistema que les vaya a ayudar. "Tom's final speech to Ma about his metaphorical omniscience everywhere articulates his and his family's own position within the context of the film. And Ma's final affirmation ("We'll go on forever, Pa. We're the people.") is less an assertion of social consciousness than of the indomitability of the family." (Sobchack, 1979, 615)

Cambiando a la siguiente película, en *Sullivan's Travels* el protagonista es un director de cine cuyo objetivo es crear una película que sea de importancia moral, que trate sobre la inequidad social y así reflejar los tiempos difíciles. A su vez, los productores le contestan que la gente no quiere ver eso, que quiere usar el cine como forma de escapismo, no como realismo. Esto es una contestación al cine de la década anterior, de cómo el pensamiento evoluciona.

El mayordomo del director, a su vez, le ofrece otra perspectiva. Él dice que querer tratar temas como este desde el punto de vista del director es mórbido, ya que la gente que vive esas situaciones ya sabe lo que es la pobreza y solo los ricos lo encuentran interesante. Él dice lo siguiente: "Rich people and theorists, who are often rich people, think of poverty in the negative, as the lack of riches... Poverty is not the lack of anything, but a positive plague... With filth, criminality, vice and despair as only a few symptoms."

Como respuesta a las críticas, el protagonista admite que debido a su privilegio es ignorante y no sabe realmente cómo afecta la inequidad social a la gente de clase trabajadora, por lo que decide actuar como si perteneciera a esa clase para así entender mejor sus problemas. Al principio, esta táctica no le funciona, ya que siempre acaba recibiendo ayuda de los productores que le siguen de cerca, sigue teniendo privilegio por su clase social. No es hasta que se queda solo que no experimenta lo que realmente significa el impacto de la inequidad social.



social

“It is not until the second part of the film that Sullivan discovers Depression America, and he does not discover it until he becomes so lost that he loses everything, including his identity.” (Wineapple, 1984, 153). El protagonista pasa de ser un director de cine aristócrata a ser un preso más condenado a hacer trabajos forzados durante seis años de condena, se convierte en un desclasado. Esto sucede debido a que un vagabundo, un lumpemproletariado, le roba los zapatos que llevan su nombre incrustado y muere en un accidente ferroviario por culpa de la avaricia del propio hombre, haciendo creer al mundo que el que ha muerto es el director. En el juicio, él piensa que puede acceder a su dinero y así salvarse de su condena, pero al no ser así es tratado como una persona del proletariado.

Durante su condena, es allí cuando entiende la realidad de la inequidad social. Después de muchas sesiones de trabajos forzados los prisioneros, agotados física y mentalmente, reciben como recompensa una visita a una iglesia donde ven una película de animación. El protagonista se fija en como todos los de su alrededor se ríen y disfrutan de la película, olvidando su situación. Incluso a él mismo le pasa, se termina riendo con los demás, un momento que recuerda a *The Crowd*.

Más tarde, cuando descubren su verdadera identidad y lo liberan de la cárcel, él se reúne de nuevo con los productores y coincide con ellos, cambia su mentalidad. Él ha dejado de querer hacer películas realistas sobre la pobreza y la inequidad social, él quiere hacer obras de escapismo.

Cambiando de película, en la primera escena de *How Green was my Valley* ya se establece el tono de la película y la relación con la inequidad social. El protagonista, Huw, se marcha de su casa tras la muerte de su madre y reflexiona en voz alta sobre la decadencia que ha sufrido el valle en el que vivía desde que era un niño. Él es el último miembro de la familia en irse. El resto de la película son flashbacks de cuando él era niño y cómo empezó esta desigualdad social en el valle por culpa de los propietarios de la mina donde trabajaba la familia.

De pequeño, Huw pertenecía a una familia que se podía considerar de clase media. No eran ni pobres ni ricos, tenían lo suficiente para subsistir y una cantidad ahorrada además. Los problemas económicos empiezan cuando les reducen el suelo a todos

## Anexos

89

los mineros, ya que han llegado extranjeros que buscan trabajo y están dispuestos a trabajar por menos. Como forma de respuesta ellos convocan una huelga. El padre, Gwilym, es el capataz de la mina y al inicio se opone, pero termina aceptando.

La huelga se resuelve, pero los mineros no consiguen lo que querían, ya que siguen pagando menos que antes y ahora no les pueden pagar a todos, por lo que despiden a muchos trabajadores, entre ellos a dos de los hermanos de Huw. Ellos dos deciden emigrar a Estados Unidos para encontrar trabajo, un futuro mejor. Este es un precedente para la familia, ya que más adelante vuelve a ocurrir lo mismo y otros dos hermanos de la familia también son despedidos, esta vez por ser demasiado buenos. Los propietarios consideran que les es más rentable tener a gente menos experta y que por lo tanto no les tienen que pagar tanto. Estos dos hermanos también emigran a diferentes países para buscarse un futuro alejado del valle. Durante todos estos sucesos, la familia de Huw se va volviendo cada vez más y más pobre, baja de clase social.

Para intentar solucionar sus problemas económicos, la única hija de la familia, Angharad, decide casarse con el hijo de uno de los propietarios de la mina a pesar de que no le ama, ella quiere al pastor del valle. Este matrimonio termina en divorcio y ella regresa al valle después de vivir también en otro país, pero la gente del valle no acepta su relación con el pastor y lo utilizan como excusa para deshacerse del pastor, que era una figura que predicaba por el activismo y por el bien del proletariado.

Por otro lado, Huw tiene la oportunidad de ir a la escuela y formarse. Sin embargo, una vez está allí él sufre acoso por parte de sus compañeros y de su profesor, que le tratan sin respeto por ser pobre. Él se defiende y pelea en el patio con su acosador, pero el que termina siendo castigado más duramente es el protagonista. Llega un punto en el que Huw decide abandonar sus estudios y trabajar en la mina como el resto de su familia. "Huw has a choice. He elects to stay, only to experience greater deprivation and the breakdown of his family and community. [...] As a man, Huw learns that the idyllic world and hopeful future that he perceived as a child are

false. The valley has changed and he no longer has a secure place there. Only in his constructed memory of the valley is there peace.” (Jackson & Merlock, 2006, 301).

Al final, la familia de Huw queda rota por la inequidad social. Los cuatro hermanos se ven obligados a emigrar, el padre y el quinto hermano mueren en dos accidentes separados de la mina porque los propietarios redujeron los costes para ahorrar dinero y provocaron esos accidentes y su hermana se convierte en una desclasada al renunciar su matrimonio con el aristócrata para volver con el pastor. Huw se ha quedado solo con su madre. En una escena de la película, él le promete a su madre que no la abandonará nunca, y Huw cumple con su promesa hasta la muerte de ella, a pesar de que el joven tenía oportunidades para salir del valle y tener una vida próspera.

#### 9.4. Películas analizadas en la década de los 50

Para la primera película de esta década de la que analizar, *Miracolo a Milano*, es importante destacar que es la primera película desde *Metropolis* que trata sobre la inequidad social desde un punto de vista fantástico. “The viewer of *Miracle in Milan* is asked to play the game. [...] The *game* is about pouring forth the *most* reality possible by contrasting images of what is *least* likely. There is no likelihood that a magic dove should give such powers to Totò; there is no likelihood that the poor people of Milan fly on broomsticks; [...] But ... it is very plausible that the poor people would be chased out by the rich; that the *trusts* might not be at all concerned with the happiness of the people they are exploiting.” (Roy, 2000, 179).

Ejemplos como los de la cita o el hecho de que de debajo del campamento de barracas haya una fuente de petróleo refinado que se puede extraer hundiendo un dedo en el suelo son elementos fantásticos que no corresponden al sistema tradicional del neorrealismo italiano, pero ayudan a expresar a través de metáforas el tema de la inequidad social, exagerando este para que sea más palpable.

Totò, el protagonista de la película, es un joven de clase trabajadora que va más allá de sí mismo para asegurarse que todas las personas de su alrededor tengan una vida digna, y siempre ve lo mejor de las personas, incluso de las que no le tratan con el mismo respeto con el que él las trata. Él piensa en el bienestar de las

## Anexos

91

personas como su prioridad, por eso cuando recibe una paloma mágica que cumple deseos él intenta ayudar a todo el mundo, incluso cuando se ve desbordado por la cantidad de deseos que recibe.

Por el lado contrario, los empresarios tienen los valores opuestos a Totò. Ellos llegan al campamento con la intención de desahuciar a los sin techo para construir nuevos edificios, y demandan que se cumpla lo que ellos ordenan, ya que son los propietarios del terreno. Ellos están motivados por el dinero, por hacerse más ricos incluso de lo que ya son y así aumentar la inequidad social. El presidente de la empresa, el señor Mobbi, llega a hacerse pasar por una figura que comprende a los sin techo, al lumpemproletariado, para así manipularlos para conseguir su objetivo. Este carácter se ejemplifica cuando él acuerda una reunión con Totò y otros habitantes del barrio de barracas en su lujosa oficina para aprovecharse que están lejos de donde viven y así pueda entrar la policía para desahuciar a los más débiles, a los que se han quedado allí.

Además, por si fuera poca la razón económica de adquirir el terreno para edificar, en el momento en el que los empresarios descubren que debajo del suelo hay petróleo, su interés por echar a Totò y sus compañeros aumenta. El señor Mobbi llega a predicar que todos son iguales, pero cuando a Totò se le escapa la paloma mágica y ya no puede cumplir deseos ordenan a la policía que lo detengan junto a sus compañeros para no tener oposición.

Al final de la película, las personas de clase social trabajadora sufren una ascensión de forma literal. Al subir al cielo dejan de preocuparse de ser pobres, ya no viven en un barrio de chabolas y no necesitan depender ni luchar por los derechos de vivir en un terreno de tierra.

En *Surcos*, la familia protagonista sufre la inequidad social desde el primer momento de la película. Nada más salir del tren, ellos son insultados por ser de pueblo, por lo que se genera un ambiente en la película en que incluso la gente que pertenece a la clase trabajadora en la ciudad se cree superior a la familia protagonista porque ellos vienen de un pueblo, son marginados. “En la película, “el campo”, en realidad

social

ausente, se representa a través de una familia de inmigrantes que llega unida a la ciudad, llena de esperanza e ingenuidad. La ciudad, por el contrario, se muestra como un lugar hostil para los inmigrantes, en el que estos deben luchar para sobrevivir.” (Rodríguez & Asenjo, 2012, 97).

Pepe, el hijo mayor de la familia, es el que incentiva a los demás para emigrar a Madrid, es el que cree que allí encontrará mejores oportunidades de vida. Sin embargo, a través de la evolución de su personaje se puede observar el pesimismo de la película. Él intenta subir de clase de forma honrada, pero no consigue apenas para sobrevivir. Es en ese momento cuando su novia le introduce a un grupo de criminales que se dedican al estraperlo y Pepe decide trabajar para ellos. El joven va dando golpes con ellos y sí que sube de clase social, sobre todo respecto a los demás miembros de su familia, que se quedan atascados en su posición de clase trabajadora.

Pepe se adapta a su nueva forma de vida con facilidad, pero paga el precio por ello. Cuando es herido por un golpe de bala por el exnovio de su amante, su jefe se lo lleva en un coche y lo tira a las vías del tren para que no pueda contar nada sobre la operación. Pepe es corrompido y posteriormente traicionado por sus ganas de salir de su clasificación como un “paleta” de pueblo. Además, el jefe ya le avisó que de ese negocio solo se salía muerto cuando él decide comenzar a trabajar, lo que representa *foreshadowing* para el futuro del personaje.

El segundo personaje que también cae bajo las condiciones de la ciudad es Tonia, la hija de la familia. Ella también es seducida por el dinero como su hermano, pero con su personaje se puede ver la manipulación que sufre a manos de un hombre de clase alta, el jefe de Pepe. Con la relación de ellos dos se muestra la desigualdad entre una persona con poder económico y una de clase trabajadora. Él la va manipulando para que se quede con él: le compra regalos caros, le paga para clases y canto y es amable y un galán con ella. Sin embargo, cuando ella va a actuar, él contrata a varios jóvenes para que se burlen de ella y pierda confianza. Así que aparte del dinero, ella termina siendo seducida por él.

## Anexos

93

Otro personaje que también es afectado por la desigualdad es Manuel, el padre de familia. Él sufre un arco de transformación en el que pasa de ser el proveedor de la familia a ser completamente dependiente de ellos, ya que no puede seguir el ritmo de la ciudad. Él intenta trabajar en varios puestos, pero su alta edad y su bondad terminan siendo su castigo por el que se queda como amo de casa. Manuel no puede avanzar porque la sociedad no le deja, ha determinado que es demasiado mayor y por tanto inútil para trabajar.

El pesimismo dentro de *Surcos* es alcanzado cuando después de la muerte de Pepe, el único que quería marcharse a Madrid, la familia decide volver al campo, rindiéndose. Ellos se dan cuenta de que no pueden ganar ante la inequidad social, han salido incluso más pobres de lo que empezaron al inicio de la película, y derrotados, vuelven en tren a su pueblo, donde saben que tampoco hay trabajo para ellos.

Pasando a la siguiente película, en *The Salt of the Earth* la protagonista, Esperanza, es una madre de familia que planta cara a la desigualdad social de forma activa, participando en la huelga para mejorar sus condiciones de vida para su familia. Esto implica una confrontación con su marido, que lejos de quererla como apoya intenta apartarla de la huelga.

Esta huelga se inicia debido a la inequidad social, ya que en la mina de Nuevo México los trabajadores anglosajones cobraban más que los latinos por hacer el mismo trabajo. Esta disparidad en los sueldos provoca que las casas de las familias latinas tengan problemas de higiene y una peor calidad de vida. Los sueldos de los anglosajones no son elevados, pero los propietarios les manipulan diciendo que lo podrían tener peor, que podrían ser latinos. Además, ocurre un accidente dentro de la mina en el cual un obrero mexicano queda herido que actúa como la gota que colma el vaso.

Al principio solo participan los mineros en la huelga, pero cuando algunos de los líderes son detenidos, como el marido de la protagonista, las mujeres deciden sustituirles para que la huelga continúe. Sin embargo, lejos de ser una medida

social

aplaudida, las mujeres se encuentran con críticas de sus maridos, que intentan detenerlos.

En esta película, la inequidad social genera a su vez rupturas en el núcleo familiar. “These struggles—against racism, sexism, the unchecked power of the ruling class—converge and coalesce. At times they conflict (or seem to conflict) with one another. Where they conflict, the mining community becomes divided against itself.” (Rosenfelt, 1976, 19)

Este hecho es mejor representado en una escena en la cual Esperanza le planta cara a su marido y le reprocha que él está haciendo lo mismo con ella que los anglosajones están haciendo con él, intentando que se quede en su sitio. Ella le contesta que quiere dejar de estar por debajo de él para que él se sienta mejor consigo mismo, que ella no quiere seguir abajo, sino subir, sin tener que poner a alguien como inferior a ella. Ramón, el marido, quiere subir de clase pero mantener el orden familiar tradicional. Esperanza quiere subir de clase y romper con el sexismo dentro de su propio hogar.

En la película existe un importante mensaje sobre las responsabilidades del hogar. Mientras Esperanza está en la huelga, Ramón es obligado a cuidar de los hijos y de tomar el papel tradicionalmente reservado para las mujeres en el hogar. Es entonces cuando se da cuenta de los problemas de higiene que hasta ahora no había tomado en consideración. Es al ponerse en los zapatos de su mujer que se da cuenta de cómo la inequidad social les afecta más allá de un sueldo bajo e injusto en comparación con los anglosajones.

El mensaje de la película es uno positivo, ya que termina la huelga siendo ganada por los mineros después de meses de lucha y dificultades. Además, tanto la gente del pueblo como de otros cercanos acuden a la casa de Esperanza y Ramón para evitar su desahucio a manos de la policía. Todo el colectivo se junta para ayudar a los protagonistas, después de una división entre ellos mismos durante toda la película. El largometraje lanza el mensaje que la clase obrera puede conseguir eliminar la inequidad social si se trabaja como un frente único, que lucha por los

## Anexos

95

mismos ideales y no tiene rupturas. El mensaje es muy similar a la película *Stachka*, solo que la versión optimista de la huelga.

Para la última película a analizar esta década, *El Pisito*, la inequidad social se muestra como un problema que afecta la calidad de vida y afectiva de una pareja de novios. Los protagonistas, Rodolfo y Petrita, son una pareja que están esperando tener en propiedad una casa para poder casarse. El problema surge cuando no se lo pueden permitir económicamente, lo que conlleva una frustración por parte de los dos que lo pagan el uno con el otro.

“La eternidad de ese noviazgo, que no puede consumarse en boda, les hace vivir en una especie de limbo detenido, en el que desde hace tiempo no disfrutan, pero del que no pueden salir, ya que hacerlo sería renunciar al que durante tanto tiempo ha sido su proyecto de vida.” (Lucas, 2011, 10). Este limbo se intenta solucionar con una proposición: que Rodolfo se case con Doña Martina, la señora de avanzada edad que tiene el piso alquilado, para que cuando ella muera él pueda ser propietario del piso.

Un elemento muy importante a destacar es que Doña Martina ya le quiere dar el piso a Rodolfo antes de que surja esta proposición, sin que ella sepa nada. Sin embargo, el propietario del piso quiere derruirlo cuando la anciana muera para poder pagarse un tratamiento médico. Él ya es un hombre adinerado, pero quiere más dinero. Tanto Rodolfo como Petrita se niegan en un principio cuando escuchan la proposición, pero la mujer se vuelve más desesperada por su situación económica y presiona a su marido a que se case con ella, a pesar de que él no quiere.

Rodolfo finalmente accede a casarse con Doña Martina, pero los planes de Petrita no salen como ella se lo había imaginado. La anciana vive durante dos años más, en los cuales Rodolfo consigue subir de clase social mientras ella sigue estancada. Él puede comprarse trajes nuevos, pero como el dinero es de Doña Martina, Petrita no recibe nada. Esto aumenta aún más los problemas de la pareja.



social

La escena más importante personalmente de la película surge en una cita entre ellos dos en la segunda mitad del largometraje. La cita no va bien, apenas se miran a los ojos los dos y únicamente se ponen a bailar porque las otras parejas lo están haciendo, pero no se siente el amor entre ellos dos. Es en ese momento de intimidad cuando Petrita confiesa que se arrepiente de no haberse casado antes con Rodolfo, aunque hubiera significado vivir en un piso más pequeño.

El mensaje de la película es uno mixto, ya que el plan de Petrita funciona cuando Doña Martina muere, pero no arregla los problemas de la relación entre ella y su marido. Sí que es cierto que los dos ascienden de clase social y se pueden permitir el piso y un coche, pero no existe el amor que había al principio. La inequidad social no se elimina, simplemente han conseguido la forma de subir de clase social.

### **9.5. Películas analizadas en la década de los 60**

Empezando por la película *Rocco e i suoi fratelli*, la inequidad social se muestra como un poder que puede corromper o no a los seres humanos, mejor mostrado con los personajes de Simone, Rocco y Ciro. Además, también explora la migración de una familia del pueblo al campo y cómo se descompone por culpa de las acciones de cada individuo.

La familia protagonista llega a Milán en busca de trabajo, ya que en el campo no consiguen lo suficiente para mantenerse. Este punto de partida es muy similar al de la película *Surcos*, de la década anterior. Ellos se reúnen con Vincenzo, el hermano mayor que ya emigró años atrás y está instalado en la ciudad. El problema inicial que sufre la familia es que no tienen el suficiente dinero para pagar un alquiler, y los trabajos que encuentran como quitadores de nieve no los pueden mantener a todos. Un amigo de Vincenzo les da la solución para su problema: que paguen un par de meses el alquiler y luego ocupen el piso.

Los tres hermanos intentan solventar sus problemas económicos con diferentes resultados. Simone, el mayor de los tres, es corrompido por el dinero y la vida de la alta sociedad que consiguió como boxeador durante un momento. Al ser un buen boxeador y ganar varios combates, él confía en sus resultados y no mejora. Durante la película, él se gasta sus ahorros y recurre al robo en varias ocasiones, primero

## Anexos

97

con una camisa y por último con 400.000 liras que le roba al reclutador de boxeo. Simone vive un estilo de vida que no puede mantener, y es castigado por ello. Simone pasa de ser una persona perteneciente a la clase obrera, a ascender hasta la clase alta para terminar como un desclasado en prisión.

Rocco empieza con un trabajo humilde en una tintorería, pero sustituye a su hermano como boxeador cuando él empieza a perder su forma. Para Rocco, el boxeo es un castigo, y lo hace únicamente para ayudar a su hermano. En el segundo acto de la película, cuando es enviado a hacer la mili, le llega un mensaje de su madre pidiendo que les dé el dinero que está ganando porque él no le necesita mientras está de servicio.

Al final de la película, Rocco decide romper los lazos con su familia y dedicarse al boxeo. “The vengeance seems more than anything directed against himself: once pure promise, his state is now pure privation. He will serve out his youth alone, without brother or friend; in exile, not only from Lucania but from Italy too; and earning his living from an activity—boxing—that he despises.” (Miller, 2008, 17). Rocco consigue ascender de clase social, se convierte en un famoso boxeador, pero es infeliz con su vida, apartado de su familia por la muerte de Nadia.

Por último, Ciro es el hermano que consigue ascender hasta alcanzar la clase media. Él en ningún momento llega a la clase alta como sus hermanos, simplemente tiene un trabajo honrado que le permite vivir cómodamente. Sin embargo, él también es exiliado de su familia. Primero le da dinero a Simone a cambio de que se vaya y no vuelva más cuando él tiene problemas económicos, pero cuando el hermano mayor confiesa que ha matado a Nadia, Ciro le delata a la policía. Él se pone en contra de los demás miembros de la familia, que intentan proteger a Simone, y abandona el núcleo familiar.

En *Rocco e i suoi fratelli*, los tres hermanos más importantes terminan separados de su familia por culpa de los problemas que surgen a raíz de la inequidad social. De nuevo, la destrucción del núcleo familiar supone un mensaje pesimista respecto

social

a las consecuencias de intentar combatir la inequidad social y subir de clase económica.

Pasando a la siguiente película, en *Plácido* el protagonista es un padre de familia que intenta combatir la inequidad social que sufre el pueblo en el que vive. “Ambientada en Navidad y articulada en torno a una surrealista campaña solidaria Plácido supone un retablo de mezquindades, una velada crítica a la ineficaz burocracia de la oscura España franquista, un reflejo de las desigualdades sociales dentro de la estructura estatal.” (Gil, 2014, 273)

Para celebrar la Navidad, el alcalde de la ciudad decide celebrar una festividad en la cual las personas de clase alta de la ciudad deben invitar a una persona de clase obrera o del lumpemproletariado a cenar con ellos. Además, también trae a celebridades para que sean pujadas y coman también esa noche en casas de los vecinos. Estas medidas, a primera vista útiles para intentar combatir la inequidad social se muestran completamente inefectivas puestas en marcha.

Invitar a gente que no tiene recursos a comer un plato caliente en Navidad es una buena idea, pero la película deja explícitamente claro que ese gesto es performativo. A la mañana siguiente, los lumpen vuelven a estar en las calles, y el dinero recogido por la subasta no va para acciones para eliminar la inequidad social, sino para aumentarla, ya que el dinero se lo queda el alcalde.

Además, en una de estas cenas el lumpemproletariado que está cenando con la familia burguesa muere por una enfermedad, y es sacado de la casa sin dignidad. La familia burguesa lo tapa con una manta para que nadie le vea, y el pobre es llevado al vehículo del protagonista sin cuidado. Este suceso ejemplifica lo poco que piensa la sociedad alta en los lumpen, los ven como una molestia a los que tienen que aguantar durante una noche para mantener las buenas apariencias con los demás miembros de clase alta.

Volviendo al protagonista, Plácido, él intenta durante toda la película lidiar con la burocracia para pagar una letra de su vehículo, su fuente de ingresos. Su mujer y su hermano tienen trabajos precarios, y la gran mayoría de ingresos dependen de él.

## Anexos

99

La familia de clase obrera ven como son ignorados por los demás personajes de la película, que los mandan de recado en recado sin escucharles siquiera.

Es en la escena final de la película donde se muestra mejor la inequidad social. Julián, el hermano de Plácido, consigue como regalo una cesta de Navidad que sirve como esperanza para pasar un buen momento en Navidad. Sin embargo, el jefe de Julián aparece y demanda que le devuelvan la cesta porque él la ha robado. Julián insiste que no lo ha hecho, pero la familia de Plácido termina pasando las Navidades sin la cesta, siendo insultados por el jefe y anteriormente por el desinterés en ellos de las demás personas de clase alta.

Cambiando de película, en *They Shoot Horses, Don't They?*, se muestra claramente la inequidad social durante la época de los años 30, durante la Gran Depresión. La película gira en torno a una dura competición de baile, donde los concursantes son puestos en parejas y deben bailar hasta que solo una pareja quede en pie. Esta competición de baile es durísima, ya que solo dejan descansar diez minutos cada dos horas, lo que significa que no les da el tiempo suficiente a los bailarines para recuperarse.

Durante esta maratón de baile se muestran las diferentes aspiraciones de los personajes. Hay personas que se apuntan a la competición para hacerse famosas y así poder ganarse la vida, mientras que en el otro extremo hay personas que forman parte del proletariado que se apuntan únicamente porque dan comida y refugio gratuito mientras se está participando en la competición. “El maratón de baile posee rasgos físicos que podemos leer desde una perspectiva que va más allá de los meramente concretos; [...] Las vueltas continuas, sin posibilidad de escapatoria, llevando el esfuerzo a límites insuperables recuerdan la vida de estas personas que han llegado allí escapando de un mundo inhumano y lleno de injusticias.” (Montón, 2017, 387-388).

Esta competición sirve como espectáculo para la clase burguesa, que observa con entusiasmo como los lumpen y la gente de clase trabajadora se desgasta para conseguir ganar dinero. Mientras ellos lo ven como un entretenimiento más, para las

personas que participan les supone una cuestión de supervivencia. Rocky, el maestro de ceremonias, representa la peor cara de la burguesía. Él manipula el juego, y por tanto a los participantes, para que el entretenimiento sea más dramático, como el hecho de esconder y destrozarse el vestido lujoso de Alice, una de las participantes para que haya drama entre los concursantes. También se aprovecha de Gloria, la protagonista femenina, que se deja seducir por él para conseguir favores.

En lo que respecta a los participantes, todos pierden al terminar la película, lo que ayuda a ejemplificar el mensaje pesimista sobre la inequidad social. Alice, que buscaba ser descubierta como estrella de cine gracias al concurso, se vuelve loca. El marinero, llamado así, muere por el esfuerzo a causa de su avanzada edad, le da un infarto. La pareja formada por James y Ruby son descalificados cuando ella entra en parto y da a luz a su hijo en medio de la competición, cuando querían ganar para poder mantener bien al bebé.

Sin embargo, los dos personajes que pierden más son los protagonistas. Gloria y Robert abandonan la competición después de más de un mes de duración cuando entienden que en realidad no hay ganadores, ya que quien gana la competición debe pagar por las gestiones administrativas y se queda con una mísera cantidad del premio. Ella, desencantada con la vida, toma la decisión de suicidarse. Al no poder apretar el gatillo, ella le pide a Robert que la ayude, y él la saca de su miseria, siendo arrestado después por su asesinato.

La muerte de Gloria hace referencia al título de la película, ya que al inicio se ve como sacan de la miseria a un caballo que se ha partido la pierna, y al final se refleja a través de la metáfora en el personaje de la protagonista.

Cambiando a *Midnight Cowboy*, la película muestra la inequidad social a través de las condiciones de los dos personajes principales. Joe Buck, el protagonista, es un hombre de clase obrera que decide mudarse a Nueva York para convertirse en gigoló y aprovecharse del dinero de las mujeres de clase alta de la ciudad. Por otro lado, Rico Rizzo es un enfermo de tuberculosis que se convierte en el proxeneta de Joe.

“Esta película, que busca ser una crítica y un golpe bajo al sueño americano, donde dos outsiders no pueden conseguir ni sus proyectos, ni tan siquiera ir tirando porque el mundo los engulle y los destruye, elige la suciedad, la contradicción y la crueldad como estética brutal para representar la narración y el drama.” (Álvarez, 2007, 864). Joe busca ascender de clase social, pero le sucede todo lo contrario, desciende hasta el lumpemproletariado. Rizzo también es un lumpen, su vivienda es un piso que él ha ocupado y su única fuente de ingresos en la película es la paga que le da Joe por sus servicios.

Durante la primera mitad de la película se puede observar el esfuerzo que hace Joe para llegar a esa ascensión, pero cada uno de esos intentos le hunde más. El primer intento de Joe como gigoló termina con él dando dinero a su cliente después de que ella discuta con él, un anuncio de que el hombre está fuera de su elemento. El poco dinero que tenía ahorrado con su trabajo en Kansas en un restaurante se termina muy pronto, y acaba siendo un sin techo y con sus pertenencias embargadas.

Es ahí cuando Rizzo le ofrece vivir con él en el piso abandonado. Los dos intentan sobrevivir en Nueva York, pero no consiguen mejorar su calidad de vida. El objetivo de Rizzo es conseguir el suficiente dinero para irse a Florida, donde el clima es más cálido y le puede aliviar su enfermedad, pero está atrapado en Nueva York. Joe no consigue ganarse la vida como gigoló, la única razón por la que consigue dinero es en el momento en el que comete un delito y roba a uno de sus clientes después de darle una paliza.

La secuencia final de la película ejemplifica la tragedia de los lumpen protagonistas. Joe abandona la vida como gigoló y se sube en el autobús con Rizzo para Florida, pero el enfermo muere por la tuberculosis de camino al estado, nunca consigue cumplir su sueño, aunque se queda muy cerca. Cabe destacar que la tuberculosis es una enfermedad que se puede tratar y curar con cierta facilidad, pero no tener recursos es lo que al final mata a Rizzo. La inequidad social en la película deja un mensaje pesimista para el protagonista, que lo ha perdido todo, incluso a su amigo.

## 9.6. Películas analizadas en la década de los 70

Analizando la primera película de la década, *Rocky*, se puede observar como la inequidad social es presentada como un poder al que hay que plantarle cara si se quiere combatir. El protagonista, Rocky, anuncia en un momento de la película que no quiere que nadie le vea como “another bum from the neighbourhood”, un mendigo o vagabundo. Él lucha para ascender de clase social, pero más importante, para que le respeten.

Desde la primera pelea de la película se muestra como el deporte del boxeo es una forma de inequidad social e impide que Rocky suba de clase social, ya que a pesar de que gana el primer combate él tiene que pagar gastos por el combate, quedando con un margen muy pequeño de beneficios. De esta forma, el organizador del combate se lleva dinero y mantiene su posición como persona de clase alta, mientras que Rocky debe complementar su esfuerzo con un trabajo como un matón para un *gangster*.

Aun así, Rocky intenta ayudar a aquellos que están en una peor situación que él, intenta combatir la inequidad social. Ejemplos de este comportamiento son los siguientes: en la primera mitad de la película él ayuda a un borracho y lo lleva adentro de un bar para que no muera de frío en la calle, aconseja a una niña pequeña para que no vaya por el mal camino y la anima a intentar ascender de clase social y paga una cerveza a un amigo que tiene menos dinero que él, a pesar de que él tiene poco para empezar.

Una escena importante para Rocky surge en un intercambio con su entrenador, él le da 500 dólares y ofrece ser su mánager y Rocky se enfada con él, le dice que le podía haber prestado esos servicios cuando lo necesitaba más y no ahora que lo ve como una oportunidad para él hacerse rico. Rocky piensa en el dinero como una forma de ayudar a los demás, no como un medio para ascender de clase social.

Por otro lado, Apollo Creed representa la figura contraria a Rocky. Él ve el boxeo como un negocio, como una forma de mantener su poder. En la película se muestra como él pertenece a la clase alta de la sociedad, y la única razón por la que elige a

## Anexos

103

Rocky como contrincante es porque cree que un enfrentamiento con un don nadie le puede dar buena publicidad, ya que está ofreciendo una oportunidad. Una de las escenas más importantes para entender al personaje de Apollo sucede en una conversación con su mánager. Al ver a Rocky entrenar duro en la televisión él le dice a Apollo lo siguiente: "he means business". Apollo le responde diciendo lo siguiente: "I mean business too". Este intercambio juega con el doble sentido de la palabra inglesa, ya que mientras Rocky se lo toma en serio, Apollo se lo toma como un negocio.

Las diferentes ideologías de Rocky y Creed entran en combate durante su enfrentamiento. Estas quedan claras en el primer set, donde después de poner contra las cuerdas a Creed su manager le advierte que Rocky está pensando en este combate como en una pelea, no como en un show como lo hace el antagonista. Rocky busca la victoria para que se le respete, mientras que Creed busca la victoria para hacer crecer su fama.

El mensaje de la película es uno positivo, ya que a pesar de que Rocky termina perdiendo el combate por puntos, él consigue lo que deseaba, el respeto de la gente. Creed y los demás miembros de la clase alta dejan de mirar a Rocky como un desclasado, como alguien inferior a ellos y termina como un rival formidable. Rocky sigue perteneciendo a la misma clase social al final de la película, pero ha luchado contra la desigualdad social y ha ganado el respeto de aquellos que no le prestaban atención anteriormente. "If the "common people" seek cultural as well as personal change, they must educate representatives of the power elite to the necessity of change through some sort of symbolic confrontation. That is, because the persons endorsing the dominant value system in a society very rarely re-distribute power or re-orient their values voluntarily, the subordinates have an obligation to make them aware of the maladies within the existing system.\*As we have shown in "Rocky," often this educational process can make the power elite aware of the situation and, occasionally, can dictate the options of individual and social action." (Frentz & Rushing, 1978, 239)



Cambiando de película, en *Blue Collar* la inequidad social se muestra como una fuerza que es utilizada por las personas de clase alta para mantener a las personas de clase trabajadora a su merced, demasiado ocupadas luchando entre ellos para solucionar el problema de la desigualdad social.

Los protagonistas de la película son tres trabajadores de una fábrica, Zeke, Smokey y Jerry. Ellos están cansados de las condiciones que tienen al ser trabajadores de clase obrera, y que encima el sindicato de trabajadores no les respalde cuando tienen problemas en el trabajo. Es por eso que los tres hombres de clase trabajadora deciden robar el dinero del sindicato.

Los protagonistas se justifican entre ellos diciendo que el dinero en verdad es suyo, y que solo están haciendo para devolver ese dinero y así pagar sus deudas, en el caso de Smokey para pagar su vicio a las apuestas y en el caso de Jerry y Zeke para pagar sus deudas con Hacienda. En un momento de la primera mitad, Zeke compara la fábrica como una plantación, haciendo referencia al periodo de esclavitud que sufrió Estados Unidos siglos atrás. Para él, la situación apenas ha cambiado, sigue habiendo una élite que controla la calidad de vida de los trabajadores.

Esta película también trata sobre la corrupción dentro de la clase alta, ya que se revela que lo que más valor tiene dentro de la caja fuerte es una libreta con todos los movimientos que detallan los préstamos ilegales del sindicato, que se ha hecho más rico a costa de la fe de los trabajadores. El sindicato aparece como el antagonista de la película, ya que se revela el poder que tiene dentro de la nave industrial.

Ellos son los que aprovechan la inequidad social para sacar ventaja de su situación, al contrario que los protagonistas. Ellos realmente no saben cómo combatirla, solo quieren dinero. El presidente del sindicato destroza las relaciones fraternales entre los tres trabajadores al matar a Smokey, el más sensato del grupo y hacer que parezca un accidente. Este hecho desestabiliza la relación entre Zeke y Jerry, hecho del que se aprovecha el sindicato.

## Anexos

105

El mensaje de la película es uno desesperanzador respecto a la inequidad social, ya que esta se hace más grande al final de la película. Zeke es corrompido por el sindicato cuando es tentado con una posición de poder dentro de este, cosa que él acepta. Jerry, por otro lado, es perseguido por miembros del sindicato en un intento de asesinato, pero consigue entregarse antes de que consigan hacerle lo mismo que a Smokey y termina trabajando para los cuerpos de policía, traicionando a Zeke.

La escena final de la película establece este mensaje negativo. Zeke y Jerry se cruzan en la fábrica, y terminan en una confrontación física después de utilizar insultos racistas el uno con el otro. Los que antes se consideraban hermanos ahora son enemigos, y la inequidad social ha conseguido separarles. Es al final también cuando se escucha en una voz en *off* de Smokey como él predijo lo que iba a pasar, él sabía que la clase alta intentaría separarlos y hacer que se enfrentaran entre ellos para así mantener su poder. “The film's conclusion breeds cynicism and a fatalistic mistrust of collective action which is served up under the thin political veil of racism as a divisive tactic — an ideological weapon which disguises the real enemy and sets us against our allies.” (Omi, 1981, 8)

Pasando a la última película para analizar de la década, en *Days of Heaven* la inequidad social se muestra como un conflicto que está evocado a la violencia. La primera secuencia muestra al protagonista de la película, Bill, trabajando en una fábrica. Las condiciones laborales son duras, y después de una discusión con su jefe, Bill se pelea con él y lo mata accidentalmente, provocando su huida de la gran ciudad a una granja para que no le encuentren.

“Bill is designated as an outlaw; he is - for the duration of the narrative - unprincipled and aggressive; [...] In his subsequent escape to the farm, he will again confront a hostile foreman and equally degrading conditions of labor. Bill's representation as an outlaw is subverted by the pathos of his class victimization.” (Zucker, 2001, 4). Con el personaje de Bill el largometraje muestra como no puede escapar de las condiciones laborales tan duras y que no importa donde vaya, la inequidad social está siempre presente.

Bill se escapa con su novia y su hermana pequeña a la granja. Allí trabajan los tres, junto con otros jornaleros, para El Granjero. Él no llega a tener nombre propio, se le denomina por su título. Él tiene a su capataz, que se encarga de ordenar a los trabajadores. La paga al día es de apenas tres dólares, bajo intensas condiciones. En un momento de la película la hermana pequeña, Linda, describe las condiciones laborales diciendo que la gente como ella es prescindible, ya que siempre pueden conseguir a otro, y si no cumplen sus expectativas no tienen miramientos en despedirte. El Granjero sabe que hay una gran demanda de trabajadores, por eso puede pagar tan poco. Él sabe que si alguien se queja de las condiciones puede ser despedido y a él no le afectará, ya que tiene el control total de la granja.

Un aspecto a analizar es que *Days of Heaven* comparte elementos narrativos muy similares a la película española *El Pisito*, analizada anteriormente. Bill descubre que El Granjero es terminal, por lo que decide junto a Abby, su novia, que ella le seduzca para conseguir su dinero y su propiedad cuando él muera. El plan inicial funciona, puesto que El Granjero se enamora de Abby y se casa con ella, pero al igual que en la película española, él no muere cuando se esperaba que lo hiciera. La pareja espera lentamente los días para que él muera, pero El Granjero hace lo contrario, sana y parece estar más fuerte.

Sí que es cierto que Bill, Abby y Linda consiguen ascender en ese momento de clase social, ya que disfrutan de la protección del Granjero y se convierten en los únicos que se quedan a vivir en la granja cuando la temporada de cosecha se termina.

La diferencia entre *Days of Heaven* y *El Pisito* es el mensaje respecto a la inequidad social, ya que en la película americana es más pesimista. El Granjero se da cuenta del romance entre Abby y Bill y se pelea con el protagonista. Durante la pelea, ellos terminan quemando el campo de la cosecha y El Granjero muere a manos de Bill. Él intenta volver a huir, pero esta vez la policía lo atrapa y lo termina matando. Abby ve como su amante muere y se queda sin nada porque la cosecha se ha quemado, la fuente de ingresos de la granja. En esta película la inequidad social es la ganadora,

ya que consigue arrebatarse la felicidad momentánea de los protagonistas cuando habían conseguido ascender de clase social.

### 9.7. Películas analizadas en la década de los 80

Empezando por la primera película de la década, *Annie*, es necesario distinguir que el largometraje es una obra adaptada de una tira de prensa diaria. A su vez, esta tira de prensa tiene paralelismos con las obras de Charles Dickens, en especial con *Oliver Twist*. Es por eso que los dos largometrajes también son muy similares, ya que comparten temas, protagonistas y sobre todo un mensaje en contra de la inequidad social.

“Like Dickens, Gray employs the orphan character as a tool for articulating social criticism, with a view to raising indignation in his audience. Both *Annie* and *Oliver* are ploys for exposing hypocrisy, deception and corruption in society.” (Wesseling, 2016, 126).

En la película *Annie*, la protagonista vive en un orfanato donde su guardián legal hace trabajar a los menores bajo duras condiciones, al igual que en *Oliver Twist*. Ella también forma parte del lumpemproletariado, y al igual que el niño británico ella decide escapar de su situación y se fuga del orfanato. La diferencia entre los dos largometrajes es que a *Annie* la pillan al poco tiempo y es devuelta al orfanato, al contrario que *Oliver*.

*Annie* conoce al burgués Warbucks debido a que él necesita mejorar su imagen con la sociedad, y decide que adoptar durante una semana a un huérfano es un buen gesto. La película hace el esfuerzo de mostrar cómo la clase social alta ve al lumpemproletariado como una herramienta. *Annie* es útil para el hombre, ya que le puede beneficiar a él, pero no tiene un mayor interés por ella al principio. Sin embargo, esta muestra de desigualdad social se va transformando a medida que él y *Annie* pasan tiempo juntos y él siente cariño por la niña.

Otro aspecto muy importante es que en la película se intenta combatir contra la inequidad social a través de la figura del presidente Roosevelt, que plantea una

social

serie de políticas para ayudar a la clase obrera y al lumpemproletariado. De este modo, la inequidad social pasa de ser un ejemplo en concreto a tratarse a nivel nacional.

Un paralelismo más que tiene *Annie* con *Oliver Twist* es que los dos niños tienen un objeto que les conecta con sus familias, y los antagonistas utilizan este objeto para su beneficio propio. La diferencia de los dos es que mientras Óliver proviene de una familia de clase alta, Annie proviene de una familia de clase media. Además, en el caso de *Annie*, ese objeto es un relicario roto, el cual una mitad lo tiene la niña y la otra la Señora Hannigan, quien dirige el orfanato.

Las similitudes entre los dos largometrajes no se terminan ahí, ya que una pareja de antagonistas deciden secuestrar a los niños protagonistas en los dos casos después de que se ofrezca una recompensa por ellos. Sin embargo, en *Annie*, la pareja de antagonistas no son asesinados, ni la mujer a manos del hombre ni él por las autoridades como es en el caso de *Oliver Twist*.

Al final, en ambos casos los niños protagonistas son adoptados por una familia de clase alta y consiguen escapar de la injusticia que sufrían al inicio de la película. El mensaje contra la desigualdad social es uno positivo, ya que entre las políticas del presidente Roosevelt y el cariño de Warbucks se muestra cómo las personas de la alta sociedad hacen un esfuerzo por mejorar las condiciones de aquellos menos afortunados. Se muestra a la clase alta como comprensivos y figuras buenas, ya que los antagonistas son personas de clase trabajadora que buscan ascender a través del sacrificio de otros inocentes y quedan como figuras egoístas.

Cambiando de película, en *Los Santos Inocentes*, la familia protagonista trabaja para una familia burguesa en su cortijo. Desde el inicio de la película se puede ver cómo la inequidad social afecta a la familia de Paco, el protagonista. Un ejemplo en la primera mitad de la película es el papel que toma su hija, Nieves. Paco y su mujer quieren enviarla a la escuela para que ella se eduque, pero el señor del cortijo demanda que ella se ponga a trabajar para él como ama de casa. Paco, a pesar de no querer, termina aceptando las órdenes del señor y Nieves empieza a trabajar para ellos.

Con esto se puede observar como la clase social alta abusa del poder que tiene sobre sus empleados para tomar decisiones sobre su vida, los sublevados no tienen poder de decisión. “A feudalistic mentality does manifest itself to the receptor of both novel and film in the socioeconomic relationship of peasants to landowners: the landlords cover their workers’ basic needs in return for tasks performed on the estate. The peasants for their part represent both the economic condition of serfs (they are laborers without land) and the mentality of the vassal (they are subordinate, dependent, servile, and subservient).” (Santoro, 1996, 130)

Las relaciones entre las dos familias se tensan cuando llega un miembro al cortijo de cada familia: por parte de los burgueses es la aparición del señorito Iván y por parte de la familia protagonista es Azarías, el hermano con discapacidad mental de Régula, la mujer de Paco. Azarías llega en busca de su hermana porque le han despedido de su anterior trabajo y no tiene donde vivir, es un desclasado. Por otro lado, Iván vuelve a su hogar por la celebración de la comunión de un familiar de la familia burguesa.

Es a través de Iván que se muestra como la clase social alta no ve a sus trabajadores como nada más que herramientas, de las cuales puede abusar. Paco, debido a su avanzada edad, sufre un accidente durante una cacería por culpa de la insistencia de Iván para que venga a ayudarlo. A él no le preocupa la salud de Paco, lo que realmente le preocupa es buscar un sustituto que sea tan bueno como él. Solamente es cuando no encuentra a nadie como el protagonista que se preocupa por su salud y lo lleva al médico, pero por motivos egoístas. Iván solo piensa en sí mismo, en ganar el siguiente torneo de caza. Él obliga a Paco a que vaya con él en el siguiente torneo a pesar de que aún no se ha curado de su fractura, y cuando vuelve a romperse la pierna durante el torneo Iván paga su frustración con él y lo trata con desprecio, como ya no le es útil lo trata como si no fuera una persona.

Por culpa de sus propias acciones y por su pensamiento tóxico que Iván acaba siendo asesinado. El burgués se fija en que Azarías tiene una buena relación con los pájaros, se sabe relacionar con ellos de forma natural, y es por eso que se lo

social

lleva de caza a pesar de las insistencias de Paco que intenta razonar que no tiene las capacidades mentales para asistirle. Iván no le hace caso, y en un momento que Azarías no cumple con su función el burgués aprovecha y mata a la milana con la que Azarías tenía un fuerte vínculo emocional. Esta acción está basada en la venganza, él observa el desconuelo de Azarías por su pájaro como si fuera un entretenimiento. Es por eso que al día siguiente el desclasado toma venganza por sus manos y ahorca a Iván de un árbol cuando se le presenta la oportunidad.

El mensaje de esta película respecto a la inequidad social es uno negativo, ya que las condiciones de la familia protagonista empeoran al final de la película. A través de varios *flashforwards* se revela que Paco y su mujer viven en una chabola en medio del campo, han sido desterrados por la familia burguesa y sobreviven con lo mínimo. Sus dos hijos mayores los abandonan para ir a buscar un futuro en la ciudad, y Azarías es encerrado en un centro psiquiátrico. Las acciones de un miembro de la familia repercuten sobre todos, y a pesar de que Iván muere, la familia burguesa no aprende ninguna lección sobre la forma de tratar a la clase trabajadora, sino que se deshacen de ellos.

Pasando a la última película a analizar de la década, *Ironweed*, la inequidad social se muestra en la película a través de la relación que tienen los diferentes personajes de la película. Francis, el protagonista, es un vagabundo alcohólico que se relaciona con otros de su misma condición por las calles de Albania, Nueva York. Entre ellos destacan Helen y Rudy, los más cercanos a él. Entre los tres existe un pesimismo evidente sobre sus vidas, son parte del lumpemproletariado. A pesar de esto, se intentan ayudar entre ellos durante toda la película y Francis cuida de ellos todo lo que puede.

Por otro lado, los demás personajes de la película marginan al protagonista y a sus amigos, no los respetan como personas. Un ejemplo de esto sucede en un bar donde Helen se pone a cantar. Ella se imagina que está haciendo una actuación perfecta y que el público la adora, pero la realidad es que o la ignoran o se ríen de ella. Esto empeora cuando al salir de ese bar unos niños le roban el poco dinero que tenía encima para sobrevivir como broma de Halloween, dejándola sin nada.

## Anexos

111

La muerte de los miembros del lumpemproletariado por culpa de la desigualdad social es también un gran elemento de esta película. Una vagabunda sin nombre muere congelada en las calles de la ciudad, a pesar de que Francis y sus amigos intentan antes que una pensión deje que ella pase la noche. El propietario de la pensión les niega el acceso, pero se apiada dando a la vagabunda una manta y una sopa. Este gesto aparentemente empático, sin embargo, no es suficiente, ya que ella muere por causas que podían ser fácilmente evitables.

En *Ironweed*, otra instancia de la muerte de un lumpen sucede en un *flashback* de Francis. Él está a bordo de un tren cuando ve que dos hombres son perseguidos por la policía, ellos están intentando huir subiendo al tren. Francis ayuda a subir a uno de ellos, pero durante esa noche el vagabundo le intenta robar y se terminan peleando, terminando con Francis matando al otro hombre en defensa propia. Esta muerte es evitable, pero el vagabundo es obligado a sobrevivir y ve sus acciones como una necesidad, una literal lucha por la supervivencia.

Otro personaje que muere debido a su condición social es Rudy, que está enfermo de cáncer. Al principio de la película el vagabundo se alegra de tener cáncer, porque dice que es la primera vez que tiene algo. Esa mentalidad refleja el estado de nihilismo al que llega el personaje. Al final de la película, él es agredido por un grupo que intenta dismantelar un campamento de vagabundos, y muere por las heridas causadas justo antes de llegar al hospital. Es en esos momentos cuando revela al protagonista que no quiere morir y que tiene miedo, un contraste a como empieza en la película.

El último personaje del lumpemproletariado que muere es Helen. Ella muere en un motel debido a su enfermedad que no se especifica en la película. Ella no tiene recursos para su tratamiento, al igual que Rudy, y termina muriendo por pertenecer al lumpemproletariado.

Por último, el mensaje de *Ironweed* es uno pesimista sobre la inequidad social debido a que además de todas las muertes Francis obtiene la posibilidad de ascender de clase pero la rechaza. Cuando vuelve a ver a su mujer, ella le insiste



social

que le ha perdonado por la muerte de su hijo y quiere que vuelva a casa, pero Francis todavía se siente culpable por aquellos hechos y cree que no se merece una redención. Él acaba solo, sin su familia ni sin sus amigos, vagando por las calles.

## 9.8. Películas analizadas en la década de los 90

Empezando por la primera película de la década, *Boyz N The Hood*, la inequidad social se muestra a través de la alienación de un barrio marginal en la ciudad de Los Ángeles. Aquellos que viven allí son desclasados por parte de la sociedad, actúan como si no formasen parte de la misma ciudad, de forma que se crea una división entre dos mundos en un mismo lugar, como ya pasaba en películas como *Metropolis*.

Durante la película hay varias referencias a la alienación que sufren los protagonistas por ser parte de una minoría afroamericana. Doughboy, uno de los tres personajes principales, reflexiona junto a su amigo Tre, el protagonista, lo siguiente: "Either they don't know, don't show or don't care about what's goin' on in the 'hood". Ese *they* es referido a la sociedad, a las personas de clase alta que de verdad pueden hacer un cambio en su forma de vida y ayudarles. Él explica esa alienación por culpa de la ignorancia tanto a nivel personal como de los medios de comunicación y por culpa de su indiferencia. Si los que tienen poder para cambiar y destruir la inequidad social no hacen nada, no es posible que esto se solucione.

Otro mensaje que la película defiende es que la percepción que tiene la sociedad americana de que las personas negras controlan el mundo de las drogas es falsa. Lo que hace esta percepción es agravar los problemas sobre la inequidad social. "A driving force of the within-group violence depicted in *Boyz N The Hood* is the illicit narcotics trade. Laying it down to the folk, Furious recognizes a crucial point [...] African Americans do not control the means of narcotics production, refinement, or international transshipment, and only marginally control the retail, low-end domestic distribution networks. Despite this fact, the American masses are fed a steady diet of a drug-crazed or drug-dealing Black Lumpenproletariat, taking the onus off the very structures of power most deeply involved in the flood of narcotics into African American communities." (Nadell, 1995, 452-453). Si los afroamericanos que venden están al final de la cadena de producción de narcóticos no pueden ser ellos los

## Anexos

113

responsables de la epidemia responsable, pero se les ha caracterizado como los culpables.

Furius, que hace de mentor en la película, también expresa que problemas como la gentrificación, el hecho de que la policía no acuda cuando es necesaria, o la violencia derivada por el uso de armas son problemas que provienen de una inequidad social institucional, ya que las personas que están en el poder no actúan para erradicar esos problemas. Es más, ellos se benefician de la situación y se hacen más ricos a costa de las minorías que son de una clase social más baja.

El mensaje de *Boyz N The Hood* respecto a la inequidad social es uno negativo, ya que al final de la película dos de los tres personajes principales mueren debido al conflicto armado que existe entre las diferentes bandas en el barrio. En el largometraje se muestra un ciclo vicioso de violencia por culpa de la inequidad social que termina con la muerte de los individuos más desfavorecidos, los que tienen menos y pierden más.

Cambiando de película, en *Raining Stones* la inequidad social se muestra a través del esfuerzo que hace el protagonista, Bob, por mantener a su familia adelante. El protagonista pertenece a la clase trabajadora, sin un trabajo estable. Es más, los pocos trabajos que consigue son temporales y en muchos no aguanta más de un día. El principal objetivo de Bob es conseguir el suficiente dinero para poder comprarle un vestido nuevo para la comunión de su hija.

En esta película la religión y sus rituales están estrechamente relacionados con la inequidad social. En varias ocasiones al protagonista se le da la opción de conseguir un vestido de segunda mano, o de que su hija no asista a la comunión. Él rechaza todas las ocasiones, ya que siente orgullo por poder proveer a su familia y considera la religión como algo más importante que poder pagar las facturas del hogar. “Frente a esa incapacidad de respuesta del estado y la política, la religión se convierte en lugar de acogida y ayuda para la clase obrera de ese barrio deprimido. En cierta medida, el filme describe la sociedad neoliberal en términos de un darwinismo social

que entiende las relaciones sociales como una lucha descarnada por la supervivencia donde triunfa el más fuerte.” (Tarin, 2001, 36)

Esta lucha por el más fuerte es representada por el antagonista de la película, Tansey. Él se beneficia de un sistema que olvida a la clase trabajadora al darles préstamos que las instituciones no les otorgan. Una vez se termina el plazo él busca su dinero con intereses y si los miembros de la clase trabajadora no se lo pueden devolver él usa la violencia para robarles lo poco de valor que tienen.

Tansey aparece como un falso salvador para los problemas de la clase trabajadora, pero la realidad es que eso está muy lejos de la realidad. El largometraje enseña como sus matones van a por diversos personajes que le deben dinero antes de ir a por Bob, que utiliza a Tansey como último recurso para conseguir el dinero suficiente para una camioneta nueva necesaria para un trabajo, al ser la suya robada, y para el vestido de su hija.

Los problemas económicos de Bob y la represalia de Tansey llevan al protagonista a buscar venganza contra él. Él está decidido a matar a Tansey para saldar su deuda, y termina enfrentándose al acreedor. El antagonista gana la pelea entre ellos dos, pero muere por un accidente del que Bob es testigo.

El mensaje de *Raining Stones* sobre la inequidad social es uno mixto, ya que el cura del barrio aconseja a Bob de que destruya la libreta con los datos de todos aquellos que debían dinero a Tansey para que se salden sus deudas, y el protagonista hace justamente eso. Por un lado, se destruye un sistema que aumentaba la inequidad social, pero por otro lado el sistema legal no ha mejorado. Tansey trabajaba a través de medios ilegales, y aunque se haya eliminado su forma de ganarse la vida, la gente de clase trabajadora sigue siendo víctima de un sistema que les impide conseguir un crédito para sus motivos personales.

Cambiando de largometraje, en *Germinal* la inequidad social es el tema principal al representar el conflicto entre clases sociales situado en un pueblo minero en Francia. La lucha entre los trabajadores mineros y los burgueses que son los propietarios de las minas desemboca en una guerra entre los dos bandos.

Ya en el inicio de la película se deja claro la situación de desigualdad con la introducción del protagonista, Lantier. Él llega buscando trabajo como maquinista, pero lo único que consigue es un puesto de minero y solo porque una compañera ha muerto a causa de las condiciones tan duras de trabajo y alguien tiene que sustituirla. El resto de empleados están acostumbrados a estos hechos debido a que no se sorprenden por la muerte de la compañera. Con esto la película deja claro que la clase trabajadora es vista como piezas intercambiables para la clase alta. Además, al protagonista le cuesta conseguir ese trabajo, ya que le dicen que tiene que hablar con su superior. Cuando lo localiza, él a su vez le dice que tiene que hablar con su superior, creando una cadena burocrática.

Una secuencia que engloba el conflicto entre las clases sociales es cuando una mujer de clase trabajadora va a la mansión del pueblo con dos de sus niños y pide limosna para su familia. Los perros de la familia burguesa se muestran hostiles con ellos, y cuando la dejan entrar los burgueses le preguntan que si realmente es pobre por qué tiene siete hijos. Ella lo intenta explicar diciendo que por cada hijo es una paga más, pero ellos la echan de su hogar con unos pocos abrigos y varios trozos de pan. Ella vuelve a pedir dinero, que es a lo que venía, pero los burgueses la rechazan y asumen que si le dan dinero se lo va a gastar en alcohol, dando un sermón a la mujer para que aprenda a ahorrar.

El conflicto central se origina cuando los jefes de la mina multan a los mineros por no conseguir llegar a los resultados que ellos desean. Ellos se defienden diciendo que son pocos hombres y tienen poco tiempo para realizar su trabajo, pero los jefes además de oficializar la multa les bajan el sueldo. Esto conlleva a que los trabajadores se reúnan y muestren sus diferentes ideologías respecto al conflicto. Una voz anima a una revolución anarquista, pero el protagonista consigue convencer a la mayoría explicando que tienen que prepararse para una huelga y organizarse para que escuchen sus demandas.

Un accidente dentro de la mina oficializa la huelga. Los burgueses explican que la bajada de sueldos es una medida necesaria para competir con sus rivales, pero los

social

trabajadores no ven su punto de vista y las tensiones aumentan entre las dos clases sociales. La huelga provoca que las condiciones de vida sean más duras para la clase trabajadora, ya que no tienen ingresos, pero ellos consiguen que otras minas de la región también entren en huelga, creando piquetes para parar a los trabajadores que sí quieren trabajar.

*Germinal* muestra la huelga como una medida que afecta a ambas partes, pero debido a que la clase alta tiene más recursos ellos lo pueden sobrellevar mejor. Para los trabajadores, la desesperación por la imposibilidad de alimentar a sus familias desemboca en una revolución. Ellos van contra el vendedor del pueblo y lo asesinan por no darles de comer.

El mensaje del largometraje sobre la inequidad social es uno desesperanzador, ya que el protagonista admite que la desigualdad social no tiene solución y que la huelga fue un error. Los burgueses consiguen ingresar dinero al contratar a trabajadores belgas que están dispuestos a trabajar por menos, por lo que las minas vuelven a entrar en funcionamiento. Un accidente provocado por los sentimientos más radicales acaba con las vidas de varios trabajadores, y el protagonista se marcha del pueblo después que la mujer de su mejor amigo le diga que tras la muerte de su marido sus hijos tienen que entrar en la mina a trabajar.

Pasando a la siguiente película, *La Haine*, la inequidad social se muestra a través de la desconexión entre París, la capital francesa, y el extrarradio de la ciudad. Los protagonistas de la película son tres jóvenes de clase trabajadora que viven en los suburbios de la ciudad. La película marca un día en la vida de los tres jóvenes y es enmarcada alrededor de unas protestas en la capital por parte de minorías de la clase trabajadora el día anterior, con el resultado de un joven en estado crítico a manos de la policía.

Una de las primeras escenas en las que se muestra la desigualdad social en la película es cuando ellos tres están sentados en un parque, hablando tranquilamente, cuando una reportera se baja de su furgoneta y les pregunta sobre los altercados. Ella asume que los tres chicos participaron por ser jóvenes y vivir en los suburbios de la ciudad. Es más, la primera pregunta que les hace es que si ellos

## Anexos

117

rompieron algo, ya les tacha de personas violentas. Los protagonistas se enfadan con ella y la terminan asustando para que se vaya, no sin antes decirle que esto no es un zoo.

Con esta escena se puede observar la división entre las dos clases sociales. La reportera ve a los tres chicos como espectáculo, pero cuando ellos no le dan la respuesta que espera y le critican sus palabras ella huye de ellos, les tiene miedo. Los protagonistas representan la frustración de la clase trabajadora al calificarlos de violentos cuando ellos solo quieren que les presten atención y les traten con respeto.

Otro ejemplo de la desigualdad social en el largometraje es en la diferencia entre París y los suburbios. "As this film demonstrates, at the scale of the urban this neo-racism is grounded on the cultural superiority of the bourgeois urbanite's style of life over the young banlieusards. The protagonists are paradoxically only a train ride away, but a world apart from the cosmopolitan culture of late capitalist urban space." (Siciliano, 2007, 220). En la película, la capital es mostrada como un lugar apartado de los suburbios a pesar de que están relativamente cerca. Además, la ciudad francesa representa a la clase social alta. Un ejemplo de esto sucede en la segunda mitad de la película, cuando los tres chicos entran en una galería de arte e intentan aparentar un estatus más elevado del que tienen para camuflarse con las personas de clase alta que se encuentran allí. Al no conseguirlo, ellos se vuelven a enfadar y se marchan haciendo notar su presencia, mientras la burguesía los mira con superioridad.

El mensaje sobre la inequidad social en *La Haine* es uno también pesimista. Vinz muere a manos de un policía por un accidente, y el plano final de la película muestra a Hubert y al policía apuntando sus armas hacia el otro mientras Saïd, el tercero de los chicos, cierra los ojos. La pantalla se corta a negro justo cuando se oyen los disparos, por lo que el espectador no sabe si el otro chico también ha muerto. Vinz muere por haber insultado al policía al inicio de la película, pero la culpa de su muerte es del policía. Con esto, la película refleja la violencia que sufren las minorías de clase trabajadoras a manos de la sociedad, y como en un momento

social

pueden acabar con sus vidas. Por eso ellos están tan enfadados y de ahí el nombre de la película. *La Haine* es el odio hacia una sociedad injusta contra los jóvenes de clase trabajadora.

Cambiando de película, en *The Promise* la inequidad social se muestra como un concepto con el que el protagonista aprende sobre su realidad y de las personas que le rodean. El protagonista, Igor, es un adolescente que trabaja junto a su padre, un traficante de humanos. Ellos pertenecen a la clase media, y se aprovechan de inmigrantes sin papeles para obtener dinero. Padre e hijo estafan, cometen fraude, roban y engañan a los inmigrantes para hacerse ricos ellos.

Igor comprende su realidad cuando su padre deja morir a un inmigrante ilegal tras tener un accidente en el solar de obras en el que estaba trabajando al huir de los inspectores de trabajo. Él intenta salvarle, pero el padre lo esconde y deja que se desangre. Antes de que se muera, Amidou le pide que cuide de su mujer y de su hijo.

Mientras que Igor se siente culpable e intenta hacer las cosas bien, su padre no siente lo mismo. Él se aprovecha de la desigualdad social y del poder que tiene sobre los inmigrantes. Una secuencia que captura la ideología de las dos personas es cuando Igor consigue pagar las deudas que tenía Amidou y su padre le da una paliza como respuesta. Para él, Igor ha hecho que su mujer ahora no le deba dinero, que es lo que él quiere.

Roger, el padre, intenta durante el resto del largometraje deshacerse de Assita, la mujer de Amidou. Él decide que como ella no está dispuesta a deberle dinero, él ya no la necesita. Primero paga a varios hombres para que actúen como si la fueran a violar para que él la salve y así ella confíe en él. Después le miente y le dice que su marido está en Colonia y se ofrece a llevarla hasta la estación. Todos estos movimientos los hace para que ni ella ni los otros inmigrantes se enteren de la muerte de Amidou y sigan bajo su poder.

Igor termina por luchar contra la desigualdad social al desobedecer a su padre y decide ayudar a Assita. Primero le dice que su padre está mintiendo y lleva a ella y

## Anexos

119

al bebé a un pequeño piso para que no les encuentren. Allí, cuando el bebé se pone malo él consigue llevarlos a un hospital para que le cuiden. Igor se convierte en un joven que se sacrifica por la inequidad social al vender su anillo caro para darle ese dinero a Assita y lucha contra su padre, esposándolo en su taller para que no vaya detrás de ellos.

“*The Promise* has several interlinking themes: love, honour, duty, loyalty, hope and responsibility to others. They fuse in Igor’s promise, yet there is no easy closure or sentimental ending to the film, only a sense that Igor has acknowledged and assumed his moral responsibility. [...] By the end of the film we see a glimmer of hope for personal change.” (Mosley, 2013, 77). El mensaje de *The Promise* sobre la inequidad social es uno complejo, ya que termina siendo ambiguo. Igor le revela a Assita la muerte de su marido y consigue que ella se vaya con papeles a Italia, pero el resto de inmigrantes ilegales, los desclasados, siguen trabajando para su padre. A nivel personal sí que ha mejorado, pero no se sabe si el negocio de Roger sigue y continúa aprovechándose de su abuso de poder.

Llegando a la última película de la década, en *Barrio* la inequidad social se muestra en el contraste de los sueños y los deseos que tienen los tres jóvenes protagonistas en contraste con su realidad. Los tres chicos pertenecen a la clase trabajadora, y viven en un barrio a las afueras de la capital, rodeados de otros miembros de su misma clase social.

El largometraje está ambientado en un verano, y el mayor deseo de esos chicos es tener unas buenas vacaciones. Ellos desean viajar a la playa, algo que para la sociedad de clase alta es muy fácil, ya que es habitual para muchos tener una segunda residencia para pasar el verano. Sin embargo, ellos tres están condicionados por la situación económica de sus familias, y se ven obligados a permanecer en sus pequeños pisos durante el verano.

A pesar de eso, ellos tres intentan salir del barrio. Manu, uno de ellos, trabaja como repartidor de pizzas a pesar de no tener moto. El chico miente para conseguir el trabajo y después entrega las pizzas a pie y en transporte público. Sin embargo, al



social

final él es descubierto y despedido de su trabajo. Rai, otro de los chicos, participa en un concurso para ganar un viaje a la playa. Él termina ganando una moto acuática, pero le es inútil en Madrid. El chico decide atarla a una farola para venderla, pero se la terminan robando.

Una secuencia que captura los deseos de los chicos y cómo estos son incompatibles con sus realidades es cuando ellos tres deciden entrar en una tienda de trofeos y robar algunos. “Los tres chavales, viendo trofeos y queriendo robar trofeos como de hecho hacen, es una tontería completa. Es una de las cosas que más me gustan de la historia, como metáfora de su deseo de triunfar en la vida. Lo que pasa es que quieren el objeto, la estatuilla, porque es lo único a lo que pueden acceder, robándolo, abriendo la tienda. Pero los escaparates son como metáforas de sus deseos, de aquello a lo que quieren acceder pero que no pueden porque no tienen dinero, entonces ni pueden comprar viajes ni estar con chicas, ni nada.” (Berthier, 2015, 167). En esta secuencia ellos buscan una fantasía que no pueden alcanzar, pero deciden simular que son exitosos y rompen la ley para conseguirlo.

En *Barrio* también se presta atención al lumpemproletariado, a aquellos que están por debajo socialmente que los tres protagonistas. El hermano mayor de Manu pertenece a esa clase social al ser un drogadicto que vive en un descampado, con otros que se encuentran en la misma condición. Al principio de la película, el padre de Manu le miente al chico de la realidad de su hermano mayor, y cuando él lo descubre decide también entrar en esa mentira e intentar alegrar a su padre ignorando la realidad. En otra secuencia, los chicos encuentran una estación abandonada de metro en Madrid y descubren que allí viven varios lumpen. A través de esas secuencias los protagonistas descubren que hay otras personas que viven peor que ellos, y ayudan a poner en contexto su realidad.

Al final, el mensaje del largometraje sobre la inequidad social es uno pesimista, ya que los tres chicos no llegan a cumplir sus sueños de salir del barrio por las vacaciones. Rai muere al intentar abrir un coche a manos de un policía, Manu decide ayudar a su padre y Javi ve como su familia se divide por culpa del divorcio de sus padres. Los tres chicos se enfrentan a la realidad y ven cómo sus sueños no se cumplen.

## 9.9. Películas analizadas en la década de los 2000

Cambiando de década, en *The Navigators* la inequidad social se muestra a través de la precariedad laboral que conlleva la privatización de una empresa para sus trabajadores. Los protagonistas de la película son un grupo de hombres de clase trabajadora que observan como los derechos que habían conseguido a través del sindicato desaparecen a manos de la nueva empresa, que busca reducir costes en seguridad y empleos para que aumente el beneficio de la empresa.

Estas nuevas condiciones dentro de la empresa provocan que algunos trabajadores decidan dejar de trabajar para ellos y optar por agencias de trabajo temporal, pero el largometraje muestra cómo esta alternativa tampoco es beneficiaria para los trabajadores. Aunque sí que es cierto que Len, un antiguo trabajador de la compañía, ahora cobra más en una agencia, a los demás trabajadores no les sucede lo mismo. El problema añadido es que trabajar para una agencia temporal significa no tener una seguridad laboral que los trabajadores necesitan para mantener a sus familias, además que durante el poco tiempo en el que están trabajando no tienen derechos como prestaciones por enfermedad y tienen que pagar de su propio bolsillo por conceptos como transporte o equipo. De esta forma, el sueldo de los trabajadores es reducido poco a poco hasta que no les es rentable. Jim, John y Paul, tres de los personajes principales deciden marcharse de la empresa y optar por las agencias, ya que lo ven más rentable.

La privatización de la empresa termina con esta entrando en quiebra y notificando a los trabajadores que no podrán seguir trabajando, por lo que ellos deciden arriesgarse con las agencias de trabajo temporal, la alternativa ha pasado a ser la única opción si no quieren ser desempleados. Esto fuerza a Mick a irse también a una agencia de trabajo. Gerry, el último de los personajes principales, es el único que decide no apuntarse a una de esas agencias y espera a que su contrato termine.

“Rather than propose a ‘heady fantasy of revolution’ led by rank-and-file unionists, *The Navigators* offers a grim warning of the dangers of privatisation. [...] Charting the

social

decline of an industry and a skilled workforce, noting the powerlessness of the union to prevent this and integrating this with a skilfully succinct evocation of the personal lives of the beleaguered ex-British Rail employees.” (Leigh, 2002, 141-142). El mensaje de *The Navigators* sobre la inequidad social es uno pesimista debido a la situación de los personajes principales al final de la película. Durante uno de los trabajos precarios a manos de la agencia, Jim es atropellado por un convoy. Mick consigue convencer a sus amigos de que no reporten el accidente, ya que les perjudicaría a ellos por romper los protocolos de seguridad y simular que ha sufrido un accidente de coche.

Jim muere por las heridas causadas por el accidente, y sus antiguos compañeros ocultan el secreto de su muerte para poder sobrevivir. El largometraje muestra como un grupo de trabajadores pasa de ser un grupo unido a traicionarse entre ellos debido a un modelo social y económico que les obliga a actuar de esa forma si quieren seguir con sus precarios empleos, ya que la alternativa es el desempleo laboral.

Cambiando a la siguiente película, *Los lunes al sol*, la inequidad social se vuelve a mostrar en el ámbito laboral, esta vez en la industria astillera. Los protagonistas son un grupo de trabajadores de clase obrera que se encuentran en situación de desempleo debido al cierre de la patronal que supuso el despido de 200 trabajadores.

A través del personaje de Lino, uno de los tres personajes principales, el largometraje muestra lo difícil que es encontrar un trabajo digno cuando uno supera la edad media. Él se esfuerza por conseguir varias entrevistas de trabajo para no continuar en el desempleo, pero le rechazan por ser demasiado mayor. Lino quiere volver a trabajar para mantener a su familia, y llega al punto de teñirse el pelo para aparentar ser más joven y aplicar a ofertas de trabajo de sectores que no son su especialidad. Él busca reinventarse y decide que su hijo le enseñe a usar el ordenador, pero al final se acaba rindiendo y sucumbe al conformismo de sus otros compañeros al no presentarse a la entrevista final. Lino termina desesperanzado por el sistema que favorece a las personas jóvenes, lo que implica que las personas de clase trabajadora mayores lo tienen más difícil para ascender de clase social.

Una escena que representa las injusticias de la desigualdad social en la película sucede cuando el personaje de Santa lee la fábula de la hormiga y la cigarra a un niño pequeño de clase alta que está cuidando. Él empieza leyendo la fábula al niño, pero cuando se da cuenta de su moraleja él se opone completamente y le explica al chico que es mucho más fácil la situación de la hormiga que de la cigarra, ya que la hormiga parte de una ventaja al nacer y que por tanto no se les puede juzgar por la misma acción porque no se encuentran en una situación de igualdad. Para Santa, que la hormiga no ayude a la cigarra supone un egoísmo por parte de la hormiga.

Otra secuencia muy importante para entender la psicología de los diferentes personajes es una discusión entre el grupo de amigos. Entre ellos se reprochan sus comportamientos cuando lucharon como parte del sindicato contra la empresa, y la forma en la que el sindicato se rompió. Inicialmente la empresa quería despedir a 80 trabajadores, pero toda la plantilla se negó. Lo que hizo la empresa fue negociar una indemnización para los trabajadores que aceptasen y cuando consiguió las suficientes firmas la empresa despidió a los que no habían firmado igualmente. Lo peor es que al año la empresa fue declarada como no rentable y despidió también a los que habían firmado, dejando a los 200 trabajadores en situación de desempleo.

Personajes como Rico o Reina argumentan que ellos tenían que pensar en sus familias y que la indemnización era buena, y que los demás no pueden entender su punto de vista, ya que no están en su situación, pero Santa les contesta que si personas como ellos no hubieran firmado igual el sindicato no se hubiera disuelto. “La discusión termina siendo una lección de conciencia de clase de los compañeros quienes recuerdan con tristeza cómo las presiones por asegurar el futuro de sus familias los orillaron a traicionar al resto de sus compañeros cediendo a los intereses del capital y dividiendo al sindicato.” (Díaz, 2013, 94-95).

Al final, el mensaje de *Los lunes al sol* sobre la inequidad social es uno de resignación. Ninguno de los personajes principales consigue mejorar su situación al final de la película y la rebelión que cometen al robar un barco queda de forma ambigua, ya que no se observan las repercusiones del crimen. Con este gesto los

social

personajes intentan combatir contra la desigualdad, pero tiene más valor como un gesto personal que como una acción activa para mejorar su situación social y económica.

Cambiando a la siguiente película, en *Cinderella Man* la inequidad social se marca como la lucha a la que se enfrenta el protagonista y consigue convertirse en un símbolo para la clase obrera durante la Gran Depresión. Esta película es un caso especial dentro del tema de la desigualdad social, ya que se ve como el protagonista empieza siendo de clase alta, lo pierde todo para después volverlo a recuperar. Jim Braddock es víctima de la Gran Depresión, pero consigue reponerse, no sin antes hacer muchos sacrificios personales.

A partir de la primera secuencia ya se muestra la inequidad social. El largometraje comienza con un prólogo donde se muestra la vida de Braddock antes de la Gran Depresión y hace una comparación visual con su realidad en el presente. Un ejemplo de esto es que en el primer combate, durante los años 20, él lucha por un premio de 9.000 dólares. Sin embargo, en el presente él lucha por un premio de 50 dólares. Este cambio tan drástico en el precio del combate conlleva el descenso de clase social del protagonista y su familia. Ellos pasan de vivir en una buena casa a un apartamento en malas condiciones de un par de habitaciones, donde no pueden pagar sus facturas. Ellos pasan de pertenecer a la clase alta a pertenecer a la clase trabajadora.

Un aspecto importante dentro de la película es el papel de los trabajadores de clase obrera. *Cinderella Man* muestra como en la Gran Depresión había muchos más trabajadores que puestos de trabajo, lo que provocaba que muchos estuviesen en situación de desempleo y permanecieran en la clase obrera. Además, los pocos trabajos que habían eran por jornadas, por lo que por mucho que un hombre pudiese trabajar un día no significaba que al siguiente lo volvería a hacer.

Este hecho provoca una pobreza colectiva dentro de la clase trabajadora, ya que se pelean por los puestos de trabajo entre ellos. Los trabajadores son mostrados como una masa que se aglomera antes las puertas de los trabajos donde luchan entre ellos para estar lo más adelante de la fila y así poder ser vistos para ser escogidos.

## Anexos

125

Además, el capataz tiene el poder sobre los trabajadores que los escoge a dedo, por lo que aumenta la injusticia.

*Cinderella Man* tiene varias similitudes con *Rocky*, analizada anteriormente. Los dos protagonistas son de clase trabajadora que consiguen una oportunidad debido a que un rival inicial ha abandonado la pelea. Ellos trabajan duro para luchar en el deporte que aman, el boxeo, y así poder ganarse la vida en un espectáculo del que la sociedad está altamente pendiente. Además, los dos tienen como rival a un luchador profesional que no se toma el combate tan en serio como ellos. Las grandes diferencias entre los dos protagonistas es que mientras Rocky tiene la oportunidad de luchar directamente contra el campeón de boxeo, Jim tiene que ir sumando victorias y escalar desde el fondo para llegar a la oportunidad de conseguir el título, combate a combate. Los deseos de los dos personajes son diferentes, Rocky busca el respeto, pero lo que busca Jim es el dinero para poder mantener a su familia, es un objetivo material.

El mensaje de *Cinderella Man* respecto a la inequidad social es esperanzador, ya que la gente de clase trabajadora se identifica con Jim y celebra su victoria como si ellos mismos fueran los campeones. “The masses, the film indicates, only rally once there is a sense of individual heroism that sparks and incites them to come together. However, such galvanization is not to be carried out collectively or by means of social protest, but through adherence to a heroic figure.” (Llarena, 2018, 106). La clase trabajadora se une en la lucha y posterior celebración del combate de Braddock, que se convierte en un símbolo para ellos. A pesar de que él es el único que consigue ascender de clase, su victoria les motiva y les da esperanzas.

Cambiando a la siguiente película, en *The Pursuit of Happyness* la inequidad social se muestra a través de las interacciones del protagonista con su entorno. Desde el inicio de la película se muestra como Chris busca ascender de clase social a través de su negocio, una venta de escáneres. Este negocio fue una apuesta arriesgada de Chris, que termina resultando en un fracaso y con el protagonista en bancarrota, a cargo de su hijo, después de que su madre les abandone.

social

La primera interacción que tiene Chris con un miembro de clase alta es cuando ve a un *broker* financiero aparcando su coche de lujo. El protagonista le pregunta cómo ha llegado hasta ese punto y él le responde que trabajando en finanzas. Es en ese momento en el que Chris decide que la mejor forma de ascender de clase es a través de la imitación del modelo de vida de aquel hombre, y se adentra en el sector financiero. Sin embargo, él es el único miembro de clase trabajadora dentro de la oficina, por lo que existe una alienación entre sus compañeros y sus jefes y él.

Las escenas más importantes de este largometraje sobre la desigualdad social son aquellas en las que el protagonista es obligado a explicar sus acciones a sus jefes. Una de estas escenas sucede después de que Chris sea detenido porque no puede pagar sus multas. Él pasa la noche en el calabozo con pintura en su ropa y su cuerpo, pero no puede cambiarse después de salir del calabozo porque tiene una entrevista de trabajo dentro de la empresa de finanzas minutos después de salir de la comisaría. Los jefes, al verlo vestido y manchado le apartan de los demás para que se expliquen, y cuando él les cuenta que fue arrestado por no poder pagar sus multas se ríen de él. Los empresarios de clase alta no entienden los obstáculos a los que se enfrenta Chris al pertenecer a la clase trabajadora, y se lo toman como un chiste.

La película también muestra cómo el protagonista tiene muchas más responsabilidades que los demás compañeros debido a su clase social. Aparte de hacer su trabajo en la empresa, él tiene que vender sus escáneres para conseguir algo de dinero y así poder mantener a su hijo, ya que el puesto no es remunerado. Llega un punto en el que Chris y su hijo viven pensando dónde van a dormir ese día, ya que pasan de un pequeño apartamento a un motel y de ahí a diferentes lugares como varios albergues o incluso en una estación de ferrocarril.

Un aspecto muy importante en esta película es que el protagonista sufre diversos cambios de clase: él empieza siendo de clase trabajadora, desciende al lumpemproletariado y finalmente consigue recuperarse y ascender hasta permanecer en la clase alta. Él se vuelve a arriesgar para ascender de clase, esta vez con el puesto dentro de la empresa, lo que provoca que no tenga ingresos y

## Anexos

127

acabe siendo un sintecho, arrastrando a su hijo con él. Sin embargo, esta vez sí le sale bien la apuesta y consigue el puesto.

El mensaje de *The Pursuit of Happyness* sobre la inequidad social es uno esperanzador, ya que el protagonista consigue cumplir con su objetivo, trabaja duro para conseguir el puesto de trabajo y así ascender de clase social. Además, él hace que las personas de la clase social alta entiendan y empaticen con sus problemas económicos, haciendo que le terminen viendo como un igual y le valoren por su esfuerzo y sus habilidades, a pesar de pertenecer a una clase social inferior.

Cambiando a la última película analizada de la década, en *It's a Free World* la inequidad social se muestra a través del arco de transformación de la protagonista y su relación con los inmigrantes con los que se relaciona. Angie pasa de ser una mujer de clase trabajadora en una agencia de trabajo temporal, en un ambiente con malas condiciones laborales, a montar su propia agencia, donde explota a inmigrantes que buscan su ayuda.

La protagonista empieza su agencia de forma ilegal, no tiene licencia para montar la empresa. Sin embargo, ella saca un pequeño beneficio y promete a su compañera, Rose, que trabajarán solo con inmigrantes legales, dándoles una oportunidad de trabajo. Esta promesa se rompe cuando Angie se da cuenta de que puede utilizar a inmigrantes ilegales para obtener aún más beneficio.

Los inmigrantes ilegales forman parte del lumpemproletariado, y Angie los ve como una oportunidad, no los trata como personas, sino como transacciones. En este largometraje la protagonista es una persona que es corrompida por el dinero y el poder que tiene, el cual abusa. Ella les ofrece trabajos mal pagados y sin ningún tipo de protección para ellos, no les asegura un sueldo y muchos de los inmigrantes trabajan como jornaleros. Angie se aprovecha de la desesperación de los inmigrantes por conseguir trabajo para ofrecer las peores condiciones y al aceptarlo es ella la que más dinero gana.



social

Una secuencia muy importante dentro de la película sucede en la segunda mitad, cuando Angie llama a las autoridades revelando un campamento donde se encuentran varias familias de inmigrantes ilegales para que sean deportados y ella pueda utilizar el espacio que han dejado. La protagonista tiene como objetivo ganar más dinero y que no le arresten por sus actividades ilegales.

El mensaje de *It's a Free World* sobre la inequidad social es uno pesimista. Rose decide abandonar a Angie por su abuso de poder, y un grupo de inmigrantes secuestra al hijo de Angie y le roban el dinero que tiene ella después de que no les paguen por su trabajo. Sin embargo, Angie consigue recuperar a su hijo y decide continuar con su abuso de poder yendo a Ucrania a buscar a inmigrantes que quieran trabajar en Inglaterra. Ella no ha aprendido ninguna lección moral, es más, apuesta todavía más por continuar abusando de su poder y así perpetuando la desigualdad social entre ella y los inmigrantes ilegales.

## 9.10. Películas analizadas en la década de los 2010

Empezando por la primera película de la década a analizar, en *Elysium* la inequidad social se muestra claramente desde el primer minuto. A través de intertítulos, que sirven como exposición, la película describe un mundo en un futuro distópico donde la burguesía ha abandonado la Tierra y se encuentran en una estación espacial, que lo han convertido en un paraíso. Por otro lado, la clase baja ha sido obligada a quedarse en la superficie, donde las condiciones de vida son deprimentes.

La relación entre los dos espacios recuerda a la colonización histórica entre países, siendo la Tierra la colonia de Elysium, que serían los colonizadores. La Tierra produce los recursos que necesita Elysium, en este caso la tecnología y los robots que usan para controlar a la población de clase trabajadora. Elysium se aprovecha de tanto los recursos como la mano de obra para seguir aumentando la inequidad social entre los dos lugares, teniendo una vida llena de privilegios como la tecnología para curar cualquier enfermedad en un momento. Otro aspecto que refuerza esta metáfora es la pobreza de la colonia. Aunque los trabajadores de la Tierra estén trabajando toda su vida, ellos no consiguen nunca ascender hasta Elysium, de forma tanto literal como metafórica.

## Anexos

129

En una de las primeras escenas de la película a Max, el protagonista, se le ve de niño recibiendo una reprimenda por robar. Él observa el satélite espacial, Elysium, y cuando le preguntan por qué ha robado él responde que quiere escapar de la Tierra y vivir allí. Con esta secuencia se muestra el riesgo y las medidas a las que llegan la gente de clase trabajadora para intentar conseguir una vida mejor.

“Borders are irrelevant for one class only. The swift and frequent movement from Elysium to Earth is a privilege of Elysian government officials and their operatives. They can enter the atmosphere of Earth at their convenience. Contrary to this, for people of Earth to go to Elysium is potentially suicidal.” (Hyder, 2020, 190) En una de las secuencias más importantes de la película, tres naves no autorizadas llenas de inmigrantes con malas condiciones de salud son lanzadas hasta la estación espacial. Como respuesta, los dirigentes de Elysium lanzan misiles contra dos de las tres naves, matando a todos los hombres, mujeres y niños que había dentro. La tercera nave, que consigue llegar a la estación espacial, es recibida inmediatamente con hostilidad por parte de los robots guardianes. Los inmigrantes arriesgan sus vidas para una pequeña oportunidad de tener una mejor salud.

El mensaje de *Elysium* sobre la inequidad social es uno esperanzador, ya que al final de la película Max consigue enviar los recursos de Elysium a la Tierra y que puedan ser utilizados por todos los habitantes del planeta, sacrificándose en el proceso. La inequidad social se estrecha, ya que la burguesía deja de tener los privilegios de los que gozaban solo por su clase social.

Cambiando de película, *César Chávez* muestra la inequidad social a través del conflicto entre las dos clases sociales. El protagonista es un hombre de clase media, que consiguió mudarse a la ciudad y tener una buena vida, pero decide volver al campo y trabajar allí de nuevo para poder organizar a los trabajadores desde dentro y así luchar contra la desigualdad social.

En una de las primeras escenas de la película, el protagonista cuenta a sus hijos que cuando él era un niño su familia eran granjeros en Arizona, pero que con la Gran Depresión tuvieron que emigrar a California. El problema llegó cuando había

social

más demanda de puestos de trabajo que ofertas de trabajo, por lo que la familia del protagonista pasaron de ser los propietarios de una granja a ser trabajadores de otra, quedando relegados a la clase trabajadora. Esto es importante, ya que hay una semejanza evidente entre la historia que cuenta él con la película *The Grapes of Wrath*, analizada anteriormente.

La inequidad social se muestra en la película cuando tanto un grupo de mujeres de clase alta como los propietarios de las granjas avisan a la policía que los trabajadores se están reuniendo y pretenden que lo ilegalicen. La clase social alta intenta que la clase trabajadora se mantenga en su sitio, y usan al cuerpo de policía como instrumento para disuadirles. Sin embargo, un mensaje muy claro dentro de la película es la unión de la clase obrera en su conjunto. La mayoría de los trabajadores en las granjas son latinos, muchos sin educación, pero César les anima a apoyar una huelga proveniente de los trabajadores filipinos por la misma situación de desigualdad social. Gracias a esta decisión el movimiento coge más fuerza y la clase obrera se junta en un objetivo común: que los trabajadores dispongan de sus derechos vitales.

La respuesta por parte de los propietarios es muy similar a la de otras películas también analizadas anteriormente como *The Salt of the Earth* o *Germinal*: contratar a inmigrantes ilegales para que ocupen los puestos de los trabajadores y que estén dispuestos a cobrar menos para así romper la huelga. En este largometraje, como en los dos mencionados anteriormente, la táctica es recibida con actos violentos contra la propiedad de los granjeros. Sin embargo, en *César Chávez* el protagonista les insta a abandonar la violencia y mantener la paz, ya que la primera solo lleva a la disolución del conflicto. Él pide que la clase obrera se mantenga unida y persiga su objetivo, haciéndose notar a través de formas pacíficas como manifestaciones o actos como recorrer a pie desde las granjas de California hasta San Francisco y así tener la atención de los civiles para que se sumen a su causa.

El mensaje del largometraje sobre la inequidad social también es uno esperanzador, ya que después de todos los esfuerzos del colectivo de trabajadores consiguen ganar la huelga al firmar con los propietarios para que ellos respeten sus derechos. César no solo pone de su parte a la gran mayoría de civiles americanos, sino que

## Anexos

131

también va hasta Londres para lanzar su mensaje allí y que ellos tampoco compren las uvas de los propietarios, el gesto final que hace que los granjeros se rindan y cedan, disminuyendo la desigualdad social entre las clases.

Pasando a la siguiente película, en *I, Daniel Blake* la inequidad social se muestra a través del papel ralentizador de la burocracia para ayudar a la clase trabajadora. Daniel es un hombre de mediana edad que intenta volver a su trabajo en una obra después de sufrir un infarto. Sin embargo, cuando él quiere pedir ayudas para tener ingresos se encuentra con la oposición por parte de las diferentes instituciones, que le deniegan todas sus peticiones y al mismo tiempo no le guían de una forma clara para poder conseguir trabajo y ascender de la clase trabajadora.

“The inhumane irony of the situation-and the automaton-like officials who block his every move, wielding clipboards and pens like shields and daggers-is enough to make one completely lose faith in the government to look after its citizens, as it does Daniel, whose rising disillusionment and downward spiral are charted throughout the film.” (Koresky, 2016, 88-89). Un ejemplo claro de esto es en una de las primeras escenas de la película. La ayuda que le dicen que pida para que tenga unos ingresos resulta ser inútil, ya que para obtenerla tiene que estar trabajando o buscar activamente trabajo, pero él no puede trabajar por culpa de su condición de salud. Cuando después pide la ayuda por desempleo también es rechazado por motivos similares, dejando al hombre de clase trabajadora sin ingresos y cada vez más pobre.

Un mensaje importante de la película es la colaboración entre los miembros de la clase trabajadora para ayudarse los unos a los otros. Daniel empatiza con Katie, una madre soltera que también es perjudicada por la incapacidad de las administraciones para ayudar su situación económica. Los dos personajes forman una amistad donde se cuidan el uno del otro, siendo el único apoyo que reciben. Lo mismo sucede con Daniel y su vecino, un joven que para intentar dejar atrás la clase trabajadora entra en el mercado de la compraventa de zapatillas de marca. El chico le intenta ayudar con la tecnología, otra barrera a la que se enfrenta el protagonista para que las instituciones de trabajo le ayuden.

Una escena muy importante dentro de la película que marca la dificultad de la clase trabajadora para seguir adelante es cuando Daniel intenta rellenar una aplicación para una subvención. Él consigue hablar con una trabajadora social que se apiada de él y le intenta ayudar en el proceso, a pesar de que ella le dice que no le tendría que ayudar. La superiora de la trabajadora la descubre poco después y ella termina en problemas. Con esta escena se muestra que las instituciones creadas por la sociedad de clase alta impiden a sus trabajadores que hagan su trabajo, que es ayuda a la gente. En vez de eso, los trabajadores son usados como una herramienta para desesperanzar a la clase trabajadora y que así no reciban ayudas de parte del gobierno.

El mensaje de *I, Daniel Blake* sobre la inequidad social es uno desesperanzador. Daniel, que había prometido no rendirse, termina haciendo justo eso cuando ve que no puede pagar su piso y vende todos sus muebles. Él decide dejar de intentar conseguir una subvención por parte de las administraciones al mismo tiempo que sus problemas de salud empeoran, por lo que decide apartarse de Katie y su familia. Además, justo cuando recibe una segunda oportunidad a través de una apelación judicial para exponer su caso, Daniel muere de un ataque al corazón en los baños del juzgado. La burocracia durante toda la película es usada como una herramienta para frenar el esfuerzo de la clase trabajadora para ascender de clase, lo que provoca que la inequidad social sea más grande y empeore. Al no facilitar las ayudas para aquellos que la necesitan, los personajes son obligados a vivir en condiciones de miseria, mientras que la clase social alta se lava las manos.

Cambiando a la siguiente película, en *Les Misérables* la inequidad social se muestra a través de la insurrección de la clase oprimida. El protagonista, Stéphane, es el nuevo agente de policía que se incorpora a la brigada anticriminal centrada en la ciudad de Montfermeil, en el extrarradio de París. Él ve como sus compañeros abusan de su poder para mandar sobre la clase trabajadora, que representa la mayoría de la ciudad, y especialmente de los niños, los más vulnerables.

En este largometraje existen varios personajes que se aprovechan de la inequidad social para abusar de sus poderes. Aparte de los compañeros de Stéphane,

## Anexos

133

aparecen diferentes líderes de bandas criminales, personas de clase alta, que gobiernan la ciudad y luchan por el control de esta, arrastrando a los niños a su entorno. Uno de estos personajes es “El Alcalde”. Los personajes principales tienen una relación complicada con él, ya que saben a lo que se dedica, pero están en sus mejores intereses no actuar contra él, porque “El Alcalde” mantiene la paz dentro de la ciudad. Además, los niños tienen relación con él y lo ven como una figura de confianza y protección, ya desde pequeños entran en el mundo criminal.

Issa es uno de estos niños, un ladrón reincidente que decide robar una cría de león de una banda callejera gitana. Este hecho le pone en el centro del conflicto, ya que todas las figuras de poder le buscan. Él no planea hacer nada con el animal, simplemente lo roba porque cree que es divertido, pero como consecuencia sufre abusos de poder a manos de aquellos de clase alta. Issa es disparado en la cara con una pelota de goma a muy corta distancia por uno de los compañeros de Stéphane y luego es humillado por el líder de la banda gitana, metiendo al chico en la jaula con un león adulto y asustándolo hasta que se meae encima.

La película manda el mensaje que la ira de los jóvenes por culpa de los abusos de poder y de las desigualdades sociales termina en violencia descontrolada. Este tema es muy similar al de otra película francesa analizada anteriormente, *La Haine*. En ambos casos, el abuso por parte de las instituciones lleva a los jóvenes a revolucionarse, ya que es la única forma que tiene para expresar su rabia ante las injusticias que viven. La diferencia entre las dos películas es que en la más antigua la inequidad social era vista a través de jóvenes adultos y aquí es a través de los más pequeños, de los niños menores de 13 años.

El mensaje de *Les Misérables* sobre la inequidad social es uno pesimista. Debido a los constantes abusos de poder, Issa organiza a toda la juventud de clase social trabajadora que conoce para luchar contra aquellos que abusan de su poder. Ellos atraen a los policías y a El Alcalde hasta un bloque de edificios donde los arrinconan y les atacan. Los niños le dan una paliza al líder de la banda criminal, cansados de estar bajo su influencia.

social

El final de la película es ambiguo, ya que termina justo cuando Issa se queda delante de los policías heridos con un cóctel molotov en la mano, mientras que Stéphane le suplica que no lo haga, pero le apunta con la pistola. Los niños superan con creces al cuerpo policial, ellos miran como Issa les planta cara. A pesar de que se desconoce el resultado del altercado, el hecho de que ellos se reúnan y expresen su rabia a través de la violencia significa el fracaso por parte de aquellos en posiciones de poder para intentar arreglar la situación. Al sufrir abusos constantes los niños deciden terminar con la inequidad social de la única forma que ven posible, a través de la violencia.

Cambiando de película, en *Knives Out* la inequidad social se muestra a través de las relaciones entre la protagonista y los miembros de la familia Thrombey. Marta es una enfermera de clase trabajadora, inmigrante, que consigue un trabajo para cuidar a Harlan Thrombey, el patriarca de la familia de clase alta. Con el dinero que consigue ella mantiene a su familia en un pequeño piso, pero cuando recibe toda la herencia después de la muerte de Harlan, incluida la mansión, los integrantes de la familia intentan todo lo posible para que ella no consiga el dinero.

El director de la película, Rian Johnson, explicó en una entrevista que en su opinión el género de *Knives Out* ayudaba a hablar de la inequidad social. "There is something about the murder mystery genre that is uniquely suited to looking at class. I think because the murder mystery by its very nature it creates a little microcosm of society, this contained group, and then through all the suspects you're getting a cross-section of that society from the high to the low and then investigating the relationship with the top of the power pyramid and so because of that is something that by its very structure in nature is ideally suited to investigating class." (Behind the Curtain, 2020, 7m30s). Él aprovecha la situación que ha creado para hablar sobre las relaciones sociales entre la clase alta y la clase trabajadora cuando la inequidad social corre el riesgo de desaparecer, y qué hacen los integrantes de la clase alta para intentar mantenerla.

La película expresa un mensaje a través de la familia Thrombey: no importa la ideología política del individuo, cuando la posibilidad de descender de clase social existe, los miembros de la clase alta apartan sus diferencias para ir en contra del

## Anexos

135

enemigo común. Durante todo el largometraje la familia Thrombey discuten entre ellos, pero se unen en contra de Marta. Primero la intentan manipular emocionalmente cuando es prohibida que vaya al funeral, cada miembro de la familia diciendo que ellos habían intentado que fuese y que la consideraban como una más de la familia, pero que estaban en minoría, una mentira. Después la acosan para que les dé el dinero. Walter amenaza a Marta de denunciar a su madre a la policía para que la deporten al ser una inmigrante ilegal, y Meg intenta convencerla apelando a su amistad, haciéndola creer que es injusto que la familia no se lleve nada.

Sin embargo, el personaje que más se intenta aprovechar de la inequidad social es el antagonista, Ransom. Él sabía que Harlan iba a dejar toda su herencia a Marta, por lo que genera un plan para que ella no pueda conseguir el dinero. Para empezar él es el que cambia los envases de los medicamentos en el estuche de Marta para que le provoque una sobredosis a Harlan y sea declarada culpable. Cuando descubre que a pesar de eso ella le administró la medicación correcta, Ransom le hace creer que igualmente es culpable y decide ayudarla con la condición de recibir una parte de la herencia, ganando su confianza. En realidad, lo que él busca es que ella admita que fue la culpable para que no consiga nada de la herencia y la reciba él en su lugar, contratando anónimamente al inspector Blanc para que piense que ella es la culpable.

El mensaje de *Knives Out* respecto a la inequidad social es uno esperanzador. El inspector Blanc descubre la verdad del caso y frena a Marta antes de que ella confiese diciendo que es culpable. Blanc es la única persona de clase alta que trata con respeto a Marta, él busca la verdad y es compasivo respecto a la situación de la joven. Marta consigue engañar a Ransom para que sea él el que confiese y sobrevive a un ataque del hombre, que intenta matarla. Marta consigue quedarse con la herencia de Harlan y echa a todos los miembros de la familia Thrombey fuera de la mansión, su nuevo hogar. Además, se desvela que ella es la que recibe la herencia porque fue la única que realmente se preocupaba de Harlan cuando estaba vivo, y él decide compensar su generosidad.



social

Pasando a la siguiente película, en *Ready or Not* la inequidad social se vuelve a mostrar a través de las relaciones entre una familia de clase alta y la protagonista. Grace es una mujer de clase media, huérfana, que celebra su boda con Alex, uno de los hijos de la familia Le Domas, de clase alta.

La inequidad social aparece con el trato que la familia Le Domas hace con el diablo para permanecer en la burguesía. El diablo les promete que si siguen sus reglas y se convierten al satanismo él se asegurará de que les vaya bien en su negocio y tengan un imperio multimillonario. Para que eso suceda, cada vez que un nuevo integrante se una a la familia tiene que jugar a las cartas al azar, y si sale el juego de "Ready or Not" tienen que matar al nuevo miembro de la familia antes de que amanezca. De lo contrario, todos los miembros serán condenados.

A través de este largometraje se muestra como la familia de clase alta está dispuesta a llegar a extremos como convertirse al satanismo o matar a un inocente para mantener su estatus, su clase social. La familia Le Domas quiere permanecer en el poder. Este mensaje es una metáfora sobre cómo la burguesía quiere mantener la inequidad social, ya que les beneficia a ellos.

La única excepción de la familia es Daniel, otro de los hijos. Él participó en una de las ceremonias cuando era niño, cosa que se arrepiente y no quiere formar parte de su familia. Durante todo el largometraje se ve al personaje con una desconexión respecto al resto de la familia. Daniel avisa a Grace que no se case con su hermano, y durante la cacería él intenta ayudar a Grace a escapar en múltiples ocasiones. En una de estas instancias, Daniel es asesinado por su propia mujer al intentar proteger a Grace.

El mensaje de *Ready or Not* sobre la inequidad social es uno positivo, ya que Grace consigue sobrevivir la noche. Al amanecer todos los miembros de la familia son asesinados por el demonio y Grace queda como la única superviviente de la película, con toda la herencia de la familia para ella. Ella consigue ascender de clase sin convertirse al satanismo y vence sobre los Le Domas.

## **Anexos**

137

Por último, cabe destacar que tanto *The Purge* como *Joker* son películas que pertenecen a esta década y que han sido analizadas anteriormente en el apartado de Análisis de Referentes.

### **9.11. Aspectos legales**

Como el objetivo para la parte práctica de este trabajo es la creación propia y original de un guion de largometraje, una vez completado este guion se pretende ir al Registro de la Propiedad Intelectual para que tenga validez jurídica y quede marcado como propiedad del autor.

Por otro lado, como no se tiene pensado rodar nada en relación con este trabajo no es necesario ningún tipo de contrato o permiso para tales cosas.

**social**

**La visión del cine occidental sobre la inequidad**

138



## 10. Bibliografía

Adorno, T. W. (2010). *Escritos filosóficos tempranos* (Vol. 61). Ediciones Akal.

Álvarez, P. O. (2007). Waldo SALT, ética, estética y poética: el viaje de un guionista. *Artigrama*, (22), 855-871.

Balló, J., & Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.

Barbosa, M.V. (2011). Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine. *Vivat Academia*, (116), 40-51.

Behind the Curtain. (28 de febrero de 2020). *How I Wrote Knives Out — Writing Advice from Rian Johnson* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jd4XUCIqoFU>

Berthier, N. (2015). Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película Barrio, realizada por Nancy Berthier el martes 21 de noviembre de 2014. *Iberic@ I*, 7, 161-171.

Bordwell, D. (2005). *The cinema of Eisenstein*. Routledge.

Breilh, J. (1999). *La inequidad y la perspectiva de los sin poder: construcción de lo social y del género*. Facultad de Cinecias Humanas UN.

Briley, R. (1996). Sergei Eisenstein: The Artist in service of the revolution. *The History Teacher*, 29(4), 525-536.

Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York and London: Routledge.

Cortés, A. (2006). Inequidad, pobreza y salud. *Colombia médica*, 37(3), 223-227.

Cuéllar Barona, M. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *SciELO*, (2), 227-246.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P. U. F.

- Díaz, M. G. (2013). Los lunes al sol. *Horizonte Histórico-Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, (8), 92-95.
- Field, S. (1982). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Delacorte.
- Frentz, T. S., & Rushing, J. H. (1978). The rhetoric of "rocky";: Part two. *Western Journal of Speech Communication*, 42(4), 231-240.
- Friedman, M. (1951). El neoliberalismo y sus perspectivas. *Farmand*, 89-93.
- Gil, K. S. (2014). Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga. In *Saber reírse: el humor desde la Antigüedad hasta nuestros días* (pp. 263-286). Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación.
- Han, B. C. (2010). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Hansen, M. (1992). Ambivalences of the "Mass Ornament": King Vidor's *The Crowd*. *Qui Parle*, 5(2), 102-119.
- Hayek, F. A. V. (1944). *Camino de servidumbre*. Routledge Press.
- Hendershot, C. (1999). *Paranoia, the Bomb and 1950s science-fiction films*. Popular Press.
- Hoagwood, T. (2013). Foundational Fiction in William Wyler's "Dead End". *Literature/Film Quarterly*, 41(1), 19-28.
- Huyssen, A. (1986). *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Vol. 339). Indiana University Press.
- Hyder, Z. (2020). "Get them off this habitat": *Elysium* (2013) as anti-thesis of globalization. *The quint: an interdisciplinary quarterly from the north*, 12(3), 184-197.

- Jackson, K. M., & Merlock, R. (2006). Leaving Rosebud, Leaving the Valley: Vestiges of Childhood in Two Classic Films from 1941. *The Journal of American Culture*, 29(3), 296-306.
- Koresky, M. (2016). I, Daniel Blake. *Film Comment*, 52(6), 88-89.
- Korte, B. (2010). New World Poor through an Old World Lens: Charlie Chaplin's Engagement with Poverty. *Amerikastudien/American Studies*, 55(1), 123-141.
- Kuiper, J. B. (1963). Eisenstein's "Strike": A Study of Cinematic Allegory. *The Journal of the Society of Cinematologists*, 3, 7-15.
- Leigh, J. (2002). *The cinema of Ken Loach: art in the service of the people*. Wallflower Press.
- LeMaster, D. J. (1997). The pathos of the unconscious: Charlie Chaplin & dreams. *Journal of Popular Film & Television*, 25(3), 110-117.
- Llarena, F. O. (2018). Waitin'on the Ghost of Tom Joad: The Neoliberal Reconstruction of the Great Depression Years in Cinderella Man. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 58, 101-120.
- Lucas, P. (2011). Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: El verdugo, El pisito y La vida por delante. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, (1), 5-26.
- Marx, K. (1844). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Alianza Editorial.
- Marx, K. (1951 - 1952). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Greenbooks editore.
- McKee, R. (2011). *El guion. Story*. Alba editorial.
- Miller, A. H. (2015). City Lights: Five Scenes. *Raritan Summer*, 35(1), 34-44.
- Miller, D. A. (2008). Rocco and His Brothers. *Film Quarterly*, 62(1), 12-18.

- Montón, Á. L. H. (2017). La historia americana en el cine de Sydney Pollack. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 384-399.
- Mosley, P. (2013). *The cinema of the Dardenne brothers: responsible realism*. Columbia University Press.
- Nadell, J. (1995). Boyz N The Hood: A Colonial Analysis. *Journal of Black Studies*, 25(4), 447-464.
- Omi, M. (1981). Race Relations in Blue Collar. *Jump Cut*, (26), 7-8.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Rodríguez, J. S., & Asenjo, E. S. (2012). La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951). *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, (12), 91-116.
- Rosenfelt, D. (1976). Ideology and Structure in Salt of the Earth. *Jump Cut*, (12-13), 19-22.
- Roy, C. (2000). *Reflections on Miracle in Milan*. Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives.
- Santoro, P. J. (1996). *Novel Into Film: The Case of La Familia de Pascual Duarte and Los Santos Inocentes*. University of Delaware Press.
- Sevingen, B. (1983). *Metropolis*. Humanities institute.
- Siciliano, A. (2007). La Haine: Framing the 'Urban Outcasts'. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 6(2), 211-230.
- Sinyard, N. (2013). *A Wonderful Heart: The Films of William Wyler*. McFarland.



- Sobchack, V. C. (1979). The grapes of wrath (1940): Thematic emphasis through visual style. *American Quarterly*, 31(5), 596-615.
- Sontag, S. (2001). The Imagination of disaster. In *Against Interpretation and other essays* (p. 336). Picador.
- Tarin, J. M. (2001). El triunfo global de la nueva economía: más riqueza, mayor desigualdad. *Banda aparte*, (20), 33-36.
- Vargas, H. A. C. (2006). El origen del neoliberalismo: tres perspectivas. *Espacios Públicos*, 9(18), 176-193.
- Waller, G. A. (1987). *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. University of Illinois Press.
- Wesseling, E. (2016). *The Child Savage, 1890–2010: From Comics to Games*. Routledge.
- Wineapple, B. (1984). Finding an Audience: Sullivan's Travels. *Journal of Popular Film and Television*, 11(4), 152-157.
- Woal, M., & Woal, L. K. (1994). Chaplin and the Comedy of Melodrama. *Journal of Film and Video*, 46(3), 3-15.
- Zizek, S. (1990). Death and sublimation: The final scene of City Lights. *The American Journal of Semiotics*, 7(3), 63.
- Zucker, C. (2001). 'God don't even hear you,' or paradise lost: Terrence Malick's Days of Heaven. *Literature/Film Quarterly*, 29(1), 2-9.

Fundació TecnoCampus  
Mataró-Maresme  
Avinguda d'Ernest Lluch, 32  
08302 Mataró (Barcelona)  
Tel. 93 169 65 01  
[www.tecnocampus.cat](http://www.tecnocampus.cat)



*Centres universitaris adscrits a la*

