



Universidad de Valladolid

CURSO 2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**Disidencia cinematográfica: crítica
al capitalismo en el cine de finales
del siglo XX desde distintas
perspectivas nacionales**

Alumno: Enrique Domingo Lozano

Tutor: Salvador Gómez García

**Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y
de América y Periodismo**

Convocatoria: Segunda (Julio 2022)

Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del siglo XX desde distintas perspectivas nacionales

AUTOR

Enrique Domingo Lozano

TUTOR

Salvador Gómez García

RESUMEN

La tendencia neoliberal ha extendido y normalizado un ideario subyacente que suponen una contradicción y un modo de vida inalcanzable. Este proyecto propone un análisis de la representación crítica del sistema económico y social capitalista en cinco producciones cinematográficas de finales del siglo XX, desde diferentes perspectivas e identidades nacionales. De esta forma, se aspira a identificar, a través de un punto de vista ideológico, las fórmulas de plasmación audiovisual de los movimientos críticos a nivel internacional, representativos de la ‘Generación X’, a través de la industria cinematográfica. Así, entendiendo el cine como un medio de comunicación con capacidad de influencia y a través de un análisis formal, estético, semiótico e interpretativo de las obras elegidas, se busca detectar las significaciones de rechazo a los valores neoliberales de libertad y responsabilidad, consumismo y meritocracia, desde distintas conductas de rebelión, en las películas analizadas.

PALABRAS CLAVE

Capitalismo, Neoliberalismo, Cine, Internacional, Siglo XX

Cinematic dissidence: a critique of capitalism in late 20th century cinema from different national perspectives

AUTHOR

Enrique Domingo Lozano

TUTOR

Salvador Gómez García

ABSTRACT

The neoliberal tendency has extended and normalised an underlying ideology that implies a contradiction and an unattainable way of life. This project proposes an analysis of the critical representation of the capitalist economic and social system in five film productions from the end of the 20th century, from different perspectives and national identities. In this way, the aim is to identify, from an ideological point of view, the formulas of audiovisual expression of critical movements at an international level, representative of 'Generation X', through the film industry. Thus, understanding cinema as a medium of communication with the capacity to influence, and through a formal, aesthetic, semiotic and interpretative analysis of the works chosen, we seek to detect the meanings of rejection of the neoliberal values of freedom and responsibility, consumerism and meritocracy, from different rebellious behaviours, in the films analysed.

KEY WORDS

Capitalism, Neoliberalism, Cinema, International, 20th Century

Índice

1. Introducción	5
1.1. Justificación	5
1.2. Objetivos	6
2. Metodología	7
3. Marco Teórico	12
3.1. El neoliberalismo como sistema y sus efectos en la sociedad	12
3.1.1. Los efectos de la globalización en la expansión del neoliberalismo	13
3.1.2. Valores neoliberales como terreno de juego de la vida cotidiana	14
3.2. El cine como constructor de imaginarios y creador de constructos ideológicos	16
3.2.1. El papel del cine en la creación de influencia	16
3.2.2. Uso propagandístico del cine	18
3.2.3. El cine como instrumento de difusión de ideas en Occidente	19
3.3. Cine como constructor de significados: la semiótica cinematográfica	22
3.3.1. Metáforas y símbolos	22
3.3.2. Tipos de plano	23
3.3.3. Ángulo de toma	23
3.3.4. Movimiento de la cámara	24
3.3.5. Vestuario y caracterización	24
3.3.6. Decorado y localización	24
3.3.7. Paleta de colores	24
3.3.8. Diálogos	25
3.3.9. Música	25
3.3.10. Recursos de continuidad: enlaces y transiciones	25
4. Análisis	26
4.1.	27
4.2.	31
4.3.	35
4.4.	39
4.5.	43
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía	46
7. Anexos	46

1. Introducción

1.1. Justificación

La idea de esta investigación nació del recuerdo de “Economía” de primero de bachillerato en la que, por primera vez, se presentaba una aproximación sobre los modelos económicos del capitalismo y del comunismo. Aún sigue vivo en mi memoria cómo, en aquella clase, se nos retó a encontrar un modelo económico nuevo, uno mejor que el neoliberalismo en el que nos encontramos inmersos. En ese momento, un joven Enrique comenzó a pensar en el conformismo yacente que genera el capitalismo más consumista. Un modelo de vida arraigado tan profundamente que actúa como manual de juego en nuestras vidas. “No se puede pedir nada mejor” se afirma, ignorando, desde nuestra posición privilegiada, todas las injusticias y los problemas inherentes al sistema. Este marco neoliberal establece el mérito y el trabajo como valores únicos y fundamentales (Oliva et al., 2018), e intenta simplificar sus términos de éxito en los preceptos de empleo, recompensa y gasto. Esa es su fórmula de éxito, su ciclo sin salida:

The background which connects us all and which we all respond to psychologically, whether in support or criticism, is capitalism, and specifically the modern form of capitalism that can be loosely called “neoliberalism”, whose notions of value have colonized our existence. Put another way, it is under the economic and political neoliberal orthodoxy of the 1980s onwards that a logic of competition, instrumentalism and unimpeachable market sovereignty has been gradually normalized throughout social life. This logic reinforces pre-existing notions about the necessity of wage labour and consumerist ideals of personal fulfilment. Yet it also tells us that, regardless of the social problems that remain, this is as fair as society will ever get, and it is up to us *individuals* to realize the opportunities for success and satisfaction it provides. (Bailes, 2019, pp. 2-3)

Pero el verdadero germen de este trabajo llegó de la mano de dos películas: *Fight Club* (David Fincher, 1999) y *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). En este caso, un algo menos joven Enrique, se planteó por qué dos películas tan cercanas en el tiempo, y con similitudes tan marcadas, eran tan críticas con la tradición capitalista de las sociedades occidentales que reflejaban. Mi percepción es que lo habitual en el cine de *blockbuster* hollywoodiense es establecer un marco neoliberal como contexto indiscutible e imperceptible dentro de las historias y la construcción de los mundos. Por eso no pude evitar plantearme cómo, teniendo en cuenta la fuerza del cine como medio de comunicación de masas, esto podría afectar a la construcción y fortalecimiento del propio

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

sistema neoliberal. Jowett y Linton (1989) se refieren al cine como “reflector” y “moldeador” de comportamientos y mentalidades, como un agente social que actúa para reafirmar las propias creencias, valores y actitudes. Pardo (1998) recoge las afirmaciones de estos dos autores:

La institución social de ir al cine se encuentra firmemente asentada en nuestra sociedad. El cine ha jugado un importante papel (...) en la serie de cambios espectaculares que han tenido lugar en los últimos 80 años, en el modo en que vivimos y en el modo en que percibimos el mundo que nos rodea. Las películas han proporcionado no solo entretenimiento, sino también ideas; y sería difícil concebir nuestra sociedad sin el cine. (pp. 96)

Este Trabajo de Fin de Grado propone un análisis del papel del cine como agente crítico contra el modelo capitalista neoliberal ya afianzado a finales de siglo. Por ello, se tomará como objeto de investigación una serie de producciones que, con características comunes, plantean un reflejo o una reflexión de esta realidad. Todas ellas presentan protagonistas jóvenes, que son rechazados o rechazan, de alguna forma, la sociedad capitalista y consumista en la que viven (evadiéndose a través de las drogas como en *Trainspotting* o mediante la violencia como ocurre en *Fight Club*) y que es mostrada como una prisión de normas absurdas y nocivas para los individuos que la forman.

Por ello, en el contexto moderno, resulta sumamente interesante cómo esta representación y crítica de los valores neoliberales, dentro del cine de finales del siglo XX, ha podido conformar la imagen del mundo y de uno mismo que una generación de jóvenes, constantemente expuesta a los contenidos audiovisuales de la industria occidental, ha desarrollado.

1.2. Objetivos

Las premisas anteriores definen el trabajo de análisis y exploración que propone este Trabajo Fin de Grado y que se va a concretar en los siguientes objetivos.

1.2.1. Objetivos principales

1. El potencial expresivo del cine ha sido empleado, en ocasiones, como instrumento de denuncia social como constatará el marco teórico. En el contexto de este Trabajo Fin de Grado se pretende, desde una perspectiva ideológica, analizar cómo se propone una crítica al modelo económico y social capitalista en un conjunto concreto de producciones.

2. De esta forma, se espera alcanzar un segundo objetivo principal que consiste en identificar las fórmulas de plasmación audiovisual de los movimientos críticos con el neoliberalismo a nivel internacional a finales del siglo pasado a través del cine.

1.2.2. Objetivos secundarios

1. Analizar las diferentes formas de oposición al capitalismo presente en los filmes.
2. Observar si existen diferencias en las representaciones críticas dependiendo de la nacionalidad de las producciones.
3. Determinar si la diferencia de presupuesto o de modelo cinematográfico afecta a la hora de transmitir el mensaje de detración neoliberal.

2. Metodología

La metodología de investigación parte del interés de realizar un estudio aproximativo sobre la influencia del capitalismo y neoliberalismo en las bases culturales de la sociedad contemporánea y cómo estas son representadas y enfrentadas en el cine. Para ello, la metodología seleccionada es el análisis instrumental, al que se estima como óptimo por contener, como una de sus bases teóricas, la consideración del cine como un instrumento para la comunicación (Zavala, 2010):

El análisis instrumental tiene como objetivo utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos de análisis externos a la teoría del cine. Su objetivo es determinar (...) el valor de la película (a partir del estudio de sus contenidos). (...) El análisis instrumental puede ser de carácter genético o ideológico. (...) El análisis ideológico está orientado a estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social, como la violencia, la injusticia o la corrupción. (pp. 65)

De este modo, a la hora de estudiar el interés de estas películas, como herramientas de crítica capitalista, se realizará un estudio de sus contenidos desde una perspectiva integral para aproximarse a las películas desde un funcionamiento formal, estético y semiótico. Este tipo de análisis es especialmente útil a la hora de intentar probar la pertenencia de obras cinematográficas a determinados movimientos o tendencias (Aristizábal y Pinilla, 2017). Así, la investigación ha definido una muestra de películas y unidades de análisis (secuencias) y se han determinado una serie de objetivos que puedan ser investigados a través del estudio sistemático y ordenado de una serie de variables que se explicarán posteriormente.

Se busca una apertura tanto a nivel de la película como texto (Pérez, 2015) en sus unidades de significado y su relación con los componentes cinematográficos. El conocimiento resultante de este proceso podrá articularse a una posible interpretación integral cuyas dimensiones, niveles o ejes conceptuales, vendrán determinados por los intereses del analista. (pp.18)

La investigación parte de la elección premeditada de seis películas producidas y estrenadas durante la última década del siglo XX en diferentes países. Cuando se habla de esta selección, se hace referencia a un uso de conocimientos previos sobre los filmes a analizar que solo servirá para mejorar la sensibilidad teórica, sin influir directamente en la construcción de ninguna teoría (Urquhart, 2002). Todo ello, entendiendo sensibilidad

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

teórica como “la capacidad del investigador de pensar los datos en términos teóricos” (Parker y Roffey, 1997). En este caso carecería de sentido mostrarse totalmente ajeno a las operaciones de recopilación, pues los objetivos de la investigación requieren de unas películas que presenten ciertas características.

La investigación se centrará en el estudio de los siguientes seis títulos:

- *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996, Inglaterra),
- *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995, España),
- *Ça commence aujourd'hui* (Bertrand Tavernier, 1999, Francia),
- *Knockin' on Heaven's Doors* (Thomas Jahn, 1997, Alemania) y
- *Fight Club* (David Fincher, 1999, EEUU)

Junto a esto, se ha buscado representar varios de los principales países productores de cine occidental. De esta forma en la muestra se presentan películas de muy diversas características y perspectivas, y de presupuestos prácticamente contrarios para intentar demostrar que, pese a ello, existen características comunes dentro de ellas.

Tras determinar la muestra, es necesario aclarar que se realizará una selección de dos fragmentos representativos y considerados claves dentro de los filmes que serán analizados conjuntamente. Esta acción se antoja necesaria ante la muestra a analizar y el método elegido, que se desarrollará más adelante, pero que busca abarcar las mayores cuestiones posibles, por lo que un análisis completo de las cintas sería inabarcable en la extensión de un Trabajo de Fin de Grado.

Con ello en mente, se ha procedido, a través de un visionado de las cintas previa al propio análisis, a seleccionar las escenas consideradas como más representativas de la temática del trabajo y que se especifican posteriormente. Por ello, se han seleccionado secuencias en las que se encuentre presente, de forma significativa, una crítica o rechazo a los modos capitalistas o que resulten esenciales en la construcción del mensaje final del filme.

El plan metodológico a desarrollar parte de los planteamientos y métodos planteados por Gómez (s.f.), Mosquera (2021), Gómez et al. (2006), junto a los de Vanoye y Goliot-Lété (2008). Aunque la presentación esquematizada en tres pasos y la división de estas mismas partes viene inspirada de forma directa por la propuesta de análisis integral de Aristizábal y Pinilla (2017), además de por lo marcado por Keller y su análisis textual de los productos mediáticos culturales.

De esta forma, el primer paso en el análisis será lo que Aristizábal y Pinilla denominan “conocer la película”. Dentro de este nivel del análisis, se realizará una ficha técnica que recogerá los datos formales y esenciales de la película: el título, la fecha de estreno, la duración total de la misma, su director, reparto y productora, además de el país de origen de la producción, el presupuesto y el género de la película.

Tabla 1. Ficha técnica

1. Ficha técnica	
Título	
Fecha de estreno	
Duración total	
Director	
Reparto	
Productora	
País	
Presupuesto	
Género	

Fuente: elaboración propia

La ejecución del análisis conlleva el seguimiento del modelo integral planteado anteriormente y, con ello, se buscará realizar una “reconstrucción del proceso creativo” lo más completa posible, que sirva para evidenciar los numerosos “recursos expresivos que confluyen en una obra cinematográfica”.

Por ello, en esta fase del análisis se estudiarán conjuntamente los conceptos clave de una obra cinematográfica a través de las secuencias seleccionadas como objeto de análisis. Entendiendo secuencia como “unidad narrativa en la cual se describen los acontecimientos que componen una continuidad de espacio y tiempo evidenciable” (Aristizábal y Pinilla, 2017, pp. 22); y definiendo los conceptos clave como aquellos que “evidencian el desarrollo, cambio o transformación” tanto de los personajes, como de la propia historia y que conforman el arco narrativo.

Continuando con la estructura desarrollada por Aristizábal y Pinilla (2017) en función de la importancia de las diferentes partes de la producción cinematográfica, en primer lugar, se estudiará el eje de la *narración*, donde se describirá lo ocurrido en las secuencias, y dónde se encuadra y cómo afecta al arco narrativo, por lo que sería necesario definir la estructura del guion de cada cinta. El siguiente eje para analizar será el dramático, en el que se estudiarán los personajes, su perfil y sus actos para ver cómo estos afectan dentro

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

del desarrollo de la estructura. Sumado a esto es importante definir el conflicto central del segmento o, en su defecto, de la cinta; es decir, el problema central que vive el personaje y cómo esto cuestiona su vida.

Tras ello, se abordarán los aspectos relacionados con la *dirección* que mostrarán la intencionalidad que el director imprime en la cinta a través del lenguaje cinematográfico. Para ello se analizará la puesta en escena (distancia respecto al objetivo, la posición de los actores en escena...). A continuación, para el eje relacionado con la *dirección de fotografía* se definirá el uso de la luz, la construcción de los planos y su encuadre, además de los movimientos de la cámara.

Posteriormente, se continuará con el análisis de diferentes apartados de la producción. En primer lugar, se analizará la dirección de arte de las secuencias del filme, que comprende la valoración del uso de la paleta de color, la caracterización de los personajes y el examen de la función simbólica y la composición de los espacios dramáticos a partir de la idea central. Tras ello, se estudiará, con el objetivo de entender sus implicaciones narrativas y estéticas, el apartado sonoro, que comprende los diálogos, la música y los ruidos.

El siguiente paso será clasificar la figura narrador, que puede ser encontrada en diversas formas: como narrador invisible (ausencia de voz en *off*), narrador omnisciente (con voz en *off*), el narrador testigo, el narrador en primera persona u otras formas como el narrador en segunda persona o el múltiple.

Para concluir esta fase metodológica en la que se estudiarán el tipo de montaje y los recursos de continuidad utilizados, que definirán la estructura final de la película, además de otros factores como el ritmo de la misma.

La última fase de la metodología de estudio será la “interpretación” de la cinta como conjunto a partir de lo aprendido en el análisis de los segmentos, hecho que puede ser enfocado desde distintas perspectivas con el objetivo de evidenciar cómo funciona una película y que sigue las indicaciones de Bateman y Schmidt:

Showing how film works will require us to bring mechanisms to bear that primarily have the role of constructing coherent structures and organizations from parts rather than segmenting (...) we can consider film in general, therefore, as an artefact with articulated parts designed to be put together in various ways by its users (2013, pp. 48).

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Buscando conocer las películas desde un contexto más amplio, los filmes serán abordados desde otras disciplinas para definir su mensaje profundo, aquel que delimita “una forma de comprender e interpretar el mundo”.

Esta idea de ingresar lo cinematográfico en un marco más amplio se realizará desde la semiótica. Entendiendo, de base, la semiótica a partir de la definición de Umberto Eco (2000, pp. 12) como “el dominio del conocimiento que busca encontrar los sentidos subyacentes en mensajes y discursos, comprendidos como conjuntos organizados de signos”. Aunque se tratará de aproximarse a una semiótica cinematográfica o fílmica algo más alejada de las primeras teorías lingüísticas de autores como Eco (Paz, 2001):

El cine es un lenguaje pero no es de ninguna manera una lengua, en el sentido saussureano del término, puesto que no podemos considerar las imágenes ni como signos ni como unidades semejantes a las palabras, ni organizarlas de acuerdo con una sintaxis gramatical (pp. 2)

De esta forma, y siguiendo las afirmaciones de Paz (2001) y Aristizábal y Pinilla (2017), la estrategia a usar desde la semiótica cinematográfica supondrá el estudio de los sistemas escritos, orales y visuales presentes en las películas para analizar la construcción de los modos de significado que dotan a las imágenes de una alta capacidad narrativa y de intenso potencial ficcional. En definitiva, la semiótica cinematográfica se utilizará para examinar los diferentes elementos utilizados en la construcción del mensaje fílmico y su significado.

3. Marco Teórico

El marco teórico se divide en cuatro secciones. En primer lugar, se introduce la idea del sistema neoliberal como marco contextual y el efecto de la globalización en la construcción de la sociedad contemporánea. Tras ello, se presenta la idea del cine como constructor de imaginarios sociales y de constructos ideológicos, prestando especial atención al uso propagandístico del medio cinematográfico. Posterior y consecuentemente, se estudia el uso del cine en la sociedad capitalista actual para, finalmente, presentar el concepto de cine como creador de mensajes con significado a partir de la semiótica cinematográfica.

3.1. El neoliberalismo como sistema y sus efectos en la sociedad

El inicio de la Guerra Fría supuso el comienzo de una nueva fase en la guerra ideológica iniciada en el siglo XIX, en la que capitalismo y comunismo, representados por los bloques estadounidense y soviético, se enfrentaron de forma indirecta por la hegemonía mundial.

Durante este periodo y hasta la caída de la Unión Soviética en 1991, ambos bloques experimentaron una evolución: una serie de cambios en sus políticas externas e internas, marcados por una serie de acontecimientos históricos, que desembocaron en la “victoria” y expansión del capitalismo neoliberal en todo el mundo. Quizá el acontecimiento con mayor importancia para esta expansión sea el conocido como “revolución conservadora”, ocurrida a partir del año 1973, tras la crisis del petróleo.

En ese momento el modelo de Breton Woods y las políticas keynesianistas, creadoras y garantes del Estado del Bienestar, se vieron agotadas debido al estancamiento económico y a la inflación producida por la crisis petrolera. Tras ello, diferentes gobiernos como el de Margaret Thatcher en el Reino Unido, o el de Ronald Reagan en Estados Unidos, instauraron una nuevas políticas económicas liberales, siguiendo la línea de pensamiento de Adam Smith y David Ricardo, aunque con diversos cambios que adaptaban la teoría económica clásica a los nuevos tiempos (Hevia, 2015).

Este neoliberalismo, materializado en los años 80 “se caracteriza por una serie de planteamientos que tienen su común denominador en el hecho de que el libre mercado es capaz de asegurar la perfecta asignación de recursos económicos, así como de generar crecimiento” (pp. 27). Dichos planteamientos, según lo expuesto por Hevia (2015), son los siguientes:

- El mercado se rige por la ley de la oferta y de la demanda, por lo tanto, no es necesario que el Estado intervenga en la economía.
- El Estado debe reducirse a su mínima expresión, asegurando la no intervención en la producción de bienes y limitándose a cumplir su papel como vigilante de que se respeten las leyes y normas.
- Ha de existir una libertad total de capitales mediante la liberalización del comercio exterior y sin medidas proteccionistas.
- El sector público es considerado ineficiente y un obstáculo para el progreso y el crecimiento económico, de ahí que se abogue por la privatización de las empresas públicas.
- El sistema jurídico y fiscal debe favorecer el dinamismo empresarial y garantizar la propiedad privada.

Una serie de conceptos económicos que, no solo se han mantenido sino que, con el paso del tiempo, han sido llevados al extremo y extendidos globalmente. De esta forma, lo que comenzó como una corriente económica se ha convertido en el marco dominante de la vida cotidiana.

3.1.1. Los efectos de la globalización en la expansión del neoliberalismo

De la mano del recién estrenado neoliberalismo, a principios de los años 80 se comenzó a utilizar el término globalización para referirse a los grandes beneficios que suponían la liberalización y desregulación del mercado a escala mundial.

Aunque Karl Marx y Friedrich Engels ya habían hecho referencia a este término mucho antes. A través de la palabra “mundialización” aludían a la existencia de un mercado mundial creado por el capitalismo y a la “tendencia del capital a salir de sus fronteras nacionales” (Fuentes y Peñate, 2006, pp. 3).

Pero la trascendencia alcanzada por este proceso ha llevado a la aparición de una diversidad de corrientes de pensamiento sobre el origen, alcance y expansión de la globalización. Dentro de este debate se pueden distinguir tres tendencias principales, entre las que destaca la corriente multifacética (Fuentes y Peñate, 2006).

Esta perspectiva reconoce la globalización como un fenómeno heterogéneo con diferentes dimensiones interconectadas. De esta forma, se definiría la globalización como el resultado de la evolución del sistema capitalista estadounidense que aún y unifica, de forma internacional, los más importantes procesos económicos, políticos, sociales y

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

culturales del mundo actual. En definitiva, se reconoce como el proceso de difusión de la corriente neoliberal a Europa occidental primero y, tras la caída del área de influencia soviética, al resto del mundo.

Este proceso de extensión trae consigo una serie de efectos negativos que se convertirán en comunes en todos los lugares del mundo y que marcarán la cultura y sociedad neoliberal, aunque en realidad sea una norteamericanización de la cultura (Sorman, 1998). Arias (2002) recoge estos efectos:

- Un drástico aumento de la desigualdad, tanto entre regiones económicas, como en el interior de las naciones. Un problema que viene marcado, también, por el aumento del desempleo y las cada vez peores condiciones laborales para las personas más vulnerables.
- Una tendencia hacia la homogenización, cuyos indicadores más evidentes son el consumo y la moda. A este proceso se le han dado diferentes nombres, desde la expresión “macdonalización de la cultura” (Segrera, 1999) al término “Aldea Global”, para expresar la globalización de las ideas y los valores socioculturales.

3.1.2. Valores neoliberales como terreno de juego de la vida cotidiana

Esta expansión global de la tendencia neoliberal ha extendido y normalizado un ideario subyacente, una especie de “paradigma cultural” enfocado en la “competencia y el individualismo, y que da valor a la autosuficiencia y la noción de que cada uno de nosotros es responsable de su propia situación financiera” (Bailes, 2019, pp. 24).

De esta forma, el ideario neoliberal puede entenderse como la forma de conceptualizar todos los mecanismos o tácticas a utilizar en la conducción de la conducta para actuar sobre las acciones de los demás buscando alcanzar determinados fines (Rose, 1998).

Es, además, un ideal que viene marcado por unos valores extremadamente arraigados (Oliva et al., 2018):

- Libertad, elección y cultura emprendedora: la propia naturaleza del liberalismo impone la no actuación del Estado, sobre todo en la esfera económica. De esta manera, ante la inacción gubernamental, la libertad se convierte en un valor fundamental (Rose, 1999).

Aunque esta libertad recae en la propia responsabilidad de los individuos (Burchell, 1996), que deben cuidar de sí mismos y elegir lo mejor para convertirse en individuos sanos, ricos y felices. Por eso deben trabajar continuamente sobre sí mismos, adoptando valores como la iniciativa, la diligencia, la laboriosidad, la energía, la ambición y la planificación.

Además, los individuos aceptan este régimen, aunque no como una forma de subordinación a las convenciones sociales, sino como una forma de buscar la felicidad, de con convertirse en “el yo que cada uno de nosotros tiene que ser” (Rose, 1999).

- **Consumismo:** la formación de la identidad, del uno mismo, viene marcada también por el consumismo y el concepto de “estilo de vida” (Rose, 1998). Se espera que los individuos construyan y gestionen su identidad a través de sus elecciones de consumo.

Pero además, el consumo, la idea del “cuanto más mejor”, se convierte en una forma de justificar el régimen de laboriosidad continua impuesto.

- **Meritocracia:** el discurso neoliberal utiliza la retórica de la meritocracia o de la “igualdad de oportunidades” para exagerar las posibilidades reales de los ciudadanos de ascender socioeconómicamente, haciéndoles creer que los valores realmente importantes y de éxito en la sociedad contemporánea son el talento y el esfuerzo (Littler, 2013).

Pero, en realidad, a través de este discurso, lo que se consigue es legitimar y perpetuar las desigualdades sociales y económicas, además de promover el individualismo y la competitividad (Littler, 2013).

Estos valores suponen una contradicción y un modo de vida inalcanzable. La contradicción se produce porque la presión del éxito en la sociedad neoliberal es ilimitada y abarca todos los ámbitos de la vida: trabajar duro, ser políticamente activo, invertir responsablemente, socializar regularmente, mantenerse saludable, estar al día con las tendencias culturales...

Dentro del modelo de sociedad neoliberal no hay una lógica sistemática, sino que sus propios valores generan una sensación de libertad y caos a la vez que demanda una realización individual inalcanzable. En el ideal neoliberal del éxito nada es suficiente y el propio intento de cumplir con las expectativas de esta lógica, las metas se mueven continuamente y la realización se retrasa permanentemente (Bailes, 2019).

3.2. El cine como constructor de imaginarios y creador de constructos ideológicos

3.2.1. El papel del cine en la creación de influencia

Los medios de comunicación y las obras artísticas, grupos en los que se encuentra el cine, tienen la capacidad de influir en las opiniones y en las percepciones de sus consumidores. Pero también funcionan como transmisores de la realidad del momento, reproductores de las cogniciones sociales (Camarero, 2002).

Este hecho ya lo enunciaba Teun A. Van Dijk (1998) cuando hablaba de las consecuencias psicológico-sociales de las obras literarias. El neerlandés afirmaba que aunque esa no era la intención principal de las obras, la representación de eventos humanos y sociales podía llevar al lector a conocer algo o a ganar un punto de vista que le llevase a cambiar de opinión.

El cine, como medio de comunicación social de categoría artística (Jarvie, 1970), eleva estas funciones y se diferencia del resto de medios de comunicación y de obras. Como afirma el productor David Puttnam, la fortaleza del cine como medio de influencia en las percepciones públicas no tiene igual debido a la propia naturaleza subjetiva y emocional del medio, por la forma en la que se disfruta el cine (Pardo, 1998). De ahí que la siguiente afirmación sea posible:

Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, anhelos, los imaginarios de las gentes (Camarero, 2002, pp.5).

Para justificar el papel del cine como constructor de imaginarios o creador de constructos ideológicos, se recurre a las teorías de la comunicación de masas. Estos estudios sociológicos sobre la comunicación social están divididos en tres etapas que separan ideas muy diferentes sobre los efectos de los medios. Están recogidas por Álvarez (2012):

- Primera etapa (1920-1940): el poder hipodérmico. En esta etapa existía una creencia generalizada sobre el efecto directo, inmediato, homogéneo y masivo de los medios a la hora de generar opiniones y actitudes. Un punto de vista basado en la observación de la gran popularidad de la que gozaba la prensa escrita y los nuevos medios (cinematográficos y radiofónicos) durante estos años (McQuail,

2000). De esta forma, se generó un modelo de estímulo-respuesta que se vio fundamentado en las obras de Harold Lasswell y Walter Lippmann.

- Segunda etapa (1940-1960): el modelo de efectos limitados. A partir de los años 30, el paulatino aumento de la investigación empírica sobre la influencia de los medios comenzó a poner en duda el modelo hipodérmico, principalmente por no reconocer la influencia del entorno ante la formación de diferentes individualidades. De esta forma, este nuevo modelo señalaba que los medios, más que generar nuevas opiniones y actitudes, lo que hacían era reforzar actitudes preexistentes en los individuos. Dos de los autores cuyas investigaciones sirvieron de base de este pensamiento fueron Paul Felix Lazarsfeld, con su “flujo de comunicación en dos escalones”, y Carl Hovland.
- Tercera etapa (1960-actualidad). Después de este período, y gracias al mayor perfeccionamiento de las técnicas de investigación, empezó a existir una multiplicidad de teorías que, como único punto de acuerdo, coincidían en la complejidad de los procesos de comunicación de masas, rechazando así cualquier intento de simplificación. “A partir de entonces, variables como la experiencia de socialización del individuo, sus predisposiciones ante el acto comunicativo o el entorno físico, emocional e incluso geográfico en que el mensaje es recibido, pasaron a tener una consideración decisiva” (Pardo, 2002, pp. 67-68).

Dentro de esta tercera etapa se encuentra la obra *Movies as Mass Communication* (1980), de Garth Lowett y James Milton. Un estudio sobre los efectos del cine, al que consideran “el primero de los medios de comunicación modernos, encabezando el surgimiento de una auténtica cultura de masas en el siglo XX” (Pardo, 2002, pp. 69). A partir de este supuesto reflexionan sobre la influencia evidente del cine como medio de comunicación, a pesar de que el grado en que lo hace esté abierto a debate. Para estos autores, el poder del medio fílmico radica en su apelación emotivo-sensorial y hablan del cine como medio “moldeador” y “reflector” de mentalidades y comportamientos, señalando el papel de las películas como “dramas de reafirmación” de las propias creencias” (Pardo, 2002).

David Puttnam comparte esta visión emotivo-sensorial del cine y afirma que el fenómeno cinematográfico “tiene lugar en unas condiciones en las que el espectador se encuentra especialmente vulnerable” (pp. 70) por el objetivo con el que se acerca a una sala de cine: vivir una experiencia, para lo que es necesario que se sienta conmovido (Pardo, 1998).

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Aunque Puttnam, en sus reflexiones, se aleja de las posturas de Lowett y Milton, y considera que la relación entre la ficción audiovisual y los espectadores es de causa-efecto. Las conclusiones del productor se deben a su experiencia personal, entre las que destaca la ocurrida en el estreno de *Expreso de medianoche* (Pardo, 1998, pp. 68):

Vi la película en un cine lleno a rebosar. Hay una escena en la cual Billy Hayes le arranca la lengua a un prisionero de un mordisco. Cuando hicimos la película nos parecía una forma poderosa de ilustrar hasta dónde puede degradarse el espíritu humano en esas condiciones. Pero en el cine provocó un efecto imprevisto. Había quienes estaban tan influenciados por el tópico “ojo por ojo y diente por diente” que se pusieron de pie, gritando y aplaudiendo. Me quedé horrorizado (Moyers, 1998).

3.2.2. Uso propagandístico del cine

Esta capacidad de influencia en las opiniones y percepciones del cine como medio artístico (Camarero, 2002) no pasó desapercibida para numerosos “visionarios políticos”, que han buscado intencionadamente su uso como “instrumento de propaganda” (Pardo, 1998) para transmitir mensajes de carácter político con el propósito de persuadir al público.

Más concretamente aquellos mensajes contruidos, transmitidos, subvencionados y protegidos legalmente desde el poder del Estado. Conocidos como “ideologías contruidas”, estas obras buscan legitimar y convertir en “naturales” los conceptos ideológicos. De esta forma, la ideología se convierte en un inconsciente vital que moldea la totalidad de las relaciones sociales, “configurando la individuación de cada vida subjetiva” (Camarero, 2002, pp. 6).

Según Serge Tchakhotine, estos efectos han sido buscados históricamente a partir de dos modelos propagandísticos: el sugestivo, centrado en la generación de emociones (senso-propaganda) como motor de transmisión ideológica; y el persuasivo (ratio-propaganda) que actúa a través del razonamiento para alcanzar los mismos objetivos (Villarreal, 2002).

El uso de propaganda estatal en el cine es característico de los regímenes totalitarios. Aunque utilizada en numerosos totalitarismos, esta herramienta fue especialmente bien utilizada por la Alemania nacionalsocialista, a través de la figura de Leni Reifenstahl; y la Unión soviética, en la que destaca la transmisión de los valores marxistas en la obra de Serguéi Eisenstein.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Para el nacionalsocialismo el cine no es nada más que un instrumento para transmitir la visión del Führer. Para los nazis la creación artística no existe si no es como instrumento político (Macciocchi, 1978), por ello, las obras cinematográficas de la Alemania nazi eran representaciones de su determinismo biológico.

La máxima representación de las políticas cinematográficas de la Alemania nazi se encuentra en los documentales propagandísticos, llevados a su máxima expresión por Leni Riefenstahl (*El triunfo de la libertad, Olimpia*), elegida por Hitler para realizar la tarea con las que quería que la Alemania nacionalsocialista fuese recordada en la historia.

El control del cine como medio propagandístico también era excepcionalmente importante para la URSS como medio con el que transmitir los valores de la recién nacida “dictadura del proletariado” y glorificar el nuevo mandato establecido. Por ello, los cineastas tenían que ponerse al servicio del Estado y sus mensajes, centrados, en gran parte, en obras que repasasen los momentos gloriosos del nuevo régimen de la clase obrera (Lara, 2007).

El principal representante del cine propagandístico soviético es Serguéi M. Eisenstein, director, escritor y uno de los importantes teóricos cinematográficos de la historia. En su primera etapa como cineasta se centró en el relato revolucionario con protagonistas colectivos y usando actores no profesionales con obras como *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1926). Filmes, Eisenstein repasó diversos capítulos de la historia de la lucha obrera (Lara, 2007).

3.2.3. El cine como instrumento de difusión de ideas en Occidente

Pero la propaganda cinematográfica como instrumento del Estado no es un fenómeno exclusivo de los totalitarismos. “En todos los países participantes o beligerantes en la Segunda Guerra Mundial se produjeron películas que enaltecían los valores nacionalistas y con los obvios propósitos de” (Villarreal, 2002, párr. 18):

- Justificar y legitimar la posición del gobierno en el conflicto.
- Ganar o mantener el apoyo popular.
- Descalificar y condenar a quienes se oponían.
- Elevar el estado de ánimo cuando las circunstancias eran difíciles o desfavorables.
- Confundir los hechos históricos con la versión de un relato.

3.2.3.1. Propaganda estadounidense en la Segunda Guerra Mundial

El primer gran ejemplo del uso del cine como instrumento propagandístico por parte de países democráticos se remonta a la Segunda Guerra Mundial. Pese a que fueron numerosos los países aliados que comenzaron a dar uso al cine con fines propagandísticos, el caso más importante, a nivel cuantitativo y cualitativo, es el de Estados Unidos (Álvarez, 1988).

Hollywood ya era, durante el período de entreguerras, la mayor fábrica de obras cinematográficas a nivel mundial, por lo que no resulta extraño que se convirtiese en el mayor instrumento propagandístico del bando aliado. Toda la industria se puso al servicio de los objetivos gubernamentales: desde actores de renombre, hasta grandes directores de la época, entre los que se encuentran John Huston y Robert Capra (Koppes y Black, 1990).

Estos dos artistas colaboraron en la producción de una serie de documentales para el ejército estadounidense titulados *Why we Fight*, estrenados entre los años 1942-1945. El objetivo de estas piezas audiovisuales era argumentar y convencer a los soldados americanos de la necesidad de implicarse en la Segunda Guerra Mundial. Una guerra que ocurría a miles de kilómetros de distancia y de la que la mayoría de la población recelaba o, en su defecto, ignoraba (Koppes y Black, 1990).

Esta serie de obras propagandísticas fue seguida por el documental *The Negro Soldier*, estrenado en 1944, que trataba de convencer a los hombres de la población afroamericana para alistarse, rompiendo con la política de segregación racial que el ejército de Estados Unidos había mantenido hasta aquel momento (Cripps y Culbert, 1979).

Estos documentales causaron un gran impacto e hicieron que, aunque destinados únicamente a los soldados norteamericanos, se difundiesen a toda la población e incluso en el extranjero.

Aunque la producción propagandística audiovisual no se limitó únicamente a este tipo de obras. La ficción audiovisual fue la encargada de transmitir los idearios planificados desde el comité gubernamental, encargado de las relaciones con el mundo del cine. Este comité marcaba los temas a tratar, pero daba una total libertad en la forma de llevarlos a cabo (Álvarez, 1988).

De esta forma surgieron numerosos filmes de espionaje y resistencia contra el invasor, entre los que destacan: *Casablanca* (Curtiz, 1943). También fueron numerosas las

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

películas patrióticas como *Treinta segundos sobre Tokio* (Le Roy, 1945) u *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945). No faltaron tampoco películas sobre el frente interior, conocidas como “películas de enfermeras”, como *La legión Blanca*, además de películas de apoyo a los aliados, entre las que encaja *Misión en Moscú* (Curtiz, 1943).

3.2.3.2. El neoliberalismo en el cine contemporáneo

Aunque no es necesario trasladarse a la Segunda Guerra Mundial para localizar un uso del cine como instrumento de transmisión de ideas en países democráticos. Existen autores que afirman que con el inicio de la Guerra Fría la mayoría de los filmes producidos en la industria hollywoodiense contienen algún mensaje de promoción de ideas y valores capitalistas. Este es el caso de Villarreal (2002), que afirma:

A partir de entonces, los motivos patrioterros del cine hollywoodense se reproducen sin disenso alguno. Las tramas varían en cuanto al villano y al héroe, ajustándolas a la correspondiente coyuntura histórica, pero la argumentación es siempre la misma. (...) El cine norteamericano concilia la glorificación del hedonismo de la sociedad de consumo con los valores libertarios y justicieros de los padres de la patria y su destino manifiesto. De este modo, el sueño americano, al pasar por el celuloide, garantiza que en la ruleta de la suerte del mercado cualquier paria puede convertirse, sin trabajo ni esfuerzo, en triunfador o salvador de la humanidad (párr. 27) .

De esta forma, en un contexto de lucha por la influencia mundial entre dos modelos económicos, sociales y culturales, Hollywood se convirtió en el principal instrumento de transmisión de los valores neoliberalistas norteamericanos. Se inició así la producción masiva de películas con función propagandística para la reproducción del *status quo* estadounidense y la demonización del enemigo de turno, ya fuesen los “desalmados” comunistas durante la Guerra Fría o los radicales islamistas tras el 11-S (Villareal, 2002).

Existen infinidad de ejemplos en los que los valores de consumismo, meritocracia, individualismo, libertad, productividad y ambición (Oliva et al., 2018) se encuentran en el centro de la historia como objetivos de los personajes o como trasfondo garante de la normalidad. Películas como *Wall Street* (Stone, 1987), *The Talented Mr Ripley* (Minghella, 1999), *Boiler Room* (Younger, 2000), *The Pursuit of Happiness* (Muccino, 2006) o *The Wolf of Wall Street* (Scorsese, 2013) reproducen e incluso idealizan estos valores, mientras que, en la gran mayoría, este marco ideológico funciona como base de los universos de las películas.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Y es que, pese a la existencia de numerosas películas con conciencia crítica hacia algunos valores neoliberalistas o ciertos problemas sociales, estas funcionan únicamente como “respuestas ambiguas” al propio neoliberalismo (Bailes, 2019). Muy pocos son los casos en los que mientras se critica alguna de las condiciones sociales existentes no se reafirman, a su vez, ciertas suposiciones sobre cómo funciona el mundo (Bailes, 2019).

Dentro de esta corriente crítica, y como sucede con las películas seleccionadas como muestra para esta investigación, el tema más común es el de encontrar un sentido claro de propósito en el mundo moderno a través de personajes que rechazan los valores instrumentales del neoliberalismo, sus exigencias o su comportamiento y sus nociones de vida normal. Así lo desarrolla Bailes (2019):

Presented through characters plagued by an absence of meaning in a society whose individualist consumerist aspirations feel insufficient. In such representations, conformism to regular expectations of work, leisure and property accumulation is in some way understood as inadequate as it is evident that either the promises of fulfilment are false, or the social game is rigged against the majority of people (pp. 10).

3.3. Cine como constructor de significados: la semiótica cinematográfica

La labor de creación y transmisión de imaginarios e ideologías del cine no sería posible sin los procesos de construcción de significado cinematográficos. Es decir, si lo que viésemos no constituyese, a través de sus propias reglas, un mensaje con significado y efecto en el receptor, sería imposible que el cine fuese capaz de producir y difundir el imaginario neoliberal.

Según Walter Benjamin y como recoge Mosquera (2021), las películas, a través de la técnica, pueden “revelar otras capas artísticas y narrativas que no son observadas a simple vista” (pp. 28). Estas técnicas cinematográficas otorgan vida a los objetos y a las acciones.

De esta forma, el cine posee un lenguaje visual del que se vale para explicar la historia que desee. Este lenguaje está formado por diferentes elementos ordenados y definidos de acuerdo con códigos semióticos que pueden ser combinados o alterados para “expresar detalles y profundidad en las obras cinematográficas” (Mosquera, 2021, pp. 29).

3.3.1. Metáforas y símbolos

De acuerdo con Martín (2002), la mayor parte de lo mostrado en la pantalla posee un segundo significado que solo aflora con la reflexión. De esta forma, cada imagen

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

cinematográfica posee dos significados diferentes: uno aparente, inmediata y directamente legible; y otro de un contenido latente.

Es en la génesis de este segundo significado donde desempeñan su papel los símbolos y las metáforas, herramientas de creación de mensajes profundos. El uso del símbolo consiste en “en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente” (Martín, 2002, pp.107); mientras que la metáfora no es sino “la yuxtaposición de dos elementos visuales, cuya unión provoca que el espectador perciba y asimile la idea o noción que el autor de la obra quiere dar a entender” (Mosquera, 2021, pp. 31).

3.3.2. Tipos de plano

Para Martín (2002), el tamaño del plano está determinado “por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado”. Por ello, cada plano es escogido en consideración a la necesidad del relato para que exista una adecuación entre “el tamaño del plano y su contenido material, por un lado, y su contenido dramático por otro”.

De esta forma, podemos organizar los planos en las siguientes categorías dependiendo de la distancia entre cámara y sujeto (de mayor distancia a menor): gran plano general, plano general, plano americano, plano medio, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle (Dismery, 2017).

Aunque la mayoría de estos tipos de plano son utilizados simplemente para aumentar la comodidad de la percepción y la claridad de la narración, el primer plano y el plano general son los que mayor número de veces presentan “un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva” (Martín, 2002).

3.3.3. Ángulo de toma

Martín (2002) afirma que los ángulos de toma pueden adquirir un “significado psicológico peculiar” cuando no están justificados, de forma directa, con la acción que se desarrolla en la pantalla (Mosquera, 2021).

De esta forma es posible afirmar que estos diferentes planos, dependiendo de la angulación de la toma, son herramientas utilizadas para aportar significados profundos: plano escorzo, plano contrapicado, plano picado, plano subjetivo, plano holandés o aberrante, plano cenital y plano nadir (Dismery, 2017).

3.3.4. Movimiento de la cámara

Existen tres clases de movimientos de cámara: el travelling, que consiste en un desplazamiento de la cámara con eje óptico y trayectoria constantes; la panorámica, una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal sin desplazamiento del aparato; y la trayectoria, una combinación de las otras dos clases (Martín, 2002).

De esta forma, Martín (2002) postula tres funciones para estos diferentes usos de los movimientos de cámara: descriptiva (acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento), dramática (definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción) y rítmica.

3.3.5. Vestuario y caracterización

Al igual que otros elementos semióticos del cine, el vestuario es sumamente importante para la construcción de significados de los filmes. Y aunque, como apunte Martín (2002), su uso no sea especialmente distinto al que le da el teatro, en general es “más realista y menos simbólico” (pp.67).

Aunque, aparte de este uso realista (especialmente importante en representaciones históricas), también es común un uso pararealista (con base histórica, pero estilizado) y simbólico (trata de traducir caracteres, tipos sociales y estados de ánimo) del vestuario (Martín, 2002).

3.3.6. Decorado y localización

Para Martín (2002) los decorados en el cine, ya sean escenarios reales o contruados por el equipo de producción, cobran mucha más importancia que en el teatro porque el público espera una acción cinematografiada dentro de un marco real y auténtico.

Aunque estos escenarios no tienen por qué ser de naturaleza realista. También pueden ser impresionistas, elegidos “con el fin de recalcar la dominante psicológica de la acción y enfatizar el drama de los personajes” (Mosquera, 2021, pp. 69); o expresionistas, creados artificialmente para “sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción” (Martín, 2002, pp.69).

3.3.7. Paleta de colores

El color posee una gran variedad de significados, tanto estéticos como psicológicos que pueden llegar a connotar un simbolismo profundo y a resaltar el sentido por medio de los escenarios y las acciones mostradas en la pantalla (Mosquera, 2021).

Martín (2002) lo expresa de la siguiente forma:

Sin caer en un simbolismo elemental, el color puede tener un eminente valor psicológico y dramático. Parece, pues, que su uso bien captado puede no ser sólo una fotocopia de la realidad exterior sino también cumplir una función expresiva y metafórica, del mismo modo que el blanco y negro puede trasponer y dramatizar la luz (pp.79).

3.3.8. Diálogos

A pesar de no ser un medio expresivo exclusivo del cine, los diálogos son uno de los elementos más importantes para el desarrollo de una obra fílmica y la construcción de significado de un filme (Martín, 2002).

Existen diversos tipos de diálogos que pueden cumplir esta función o servir, únicamente, para expresar un estilo escogido por el autor. Por ello, existen diferentes tipos de diálogo: diálogos teatrales que embellecen una obra fílmica o son parte del estilo; o diálogos realistas o cotidianos, los más utilizados, en lo que los personajes se expresan a través de un lenguaje claro y cotidiano, manteniendo simple la comunicación dentro de la narrativa (Mosquera, 2021).

3.3.9. Música

La música es otro de los elementos semióticos con más importancia en el discurso cinematográfico. Como afirma Martín (2002), está catalogada como un tipo de metáfora o símbolo que eleva o disminuye la presencia visual de una escena.

Aunque la música posee más funciones dentro de una obra cinematográfica dependiendo de la escena en que esté empleada. Puede tener una función rítmica para reemplazar al ruido real o puede tener, de igual forma, una función lírica que refuerce la importancia dramática de una escena (Mosquera, 2021).

3.3.10. Recursos de continuidad: enlaces y transiciones

Los enlaces y transiciones son las herramientas del director para salvaguardar la continuidad cronológica y espacial de la historia, desarrollada en distintos segmentos y escenas. Estos elementos funcionan como conectores visuales y sonoros de los diferentes fragmentos de la película para asegurar su fluidez (Martín, 2002).

Aunque existen ciertos tipos de enlaces y transiciones con un carácter y objetivo estético. Estos son usados para apresurar la narración de una forma alternativa y, de esta forma, evitar recurrir a un simple cambio de plano en corte seco (Mosquera, 2021).

4. Análisis

4.1. *Trainspotting*: intoxicación como evasión de la realidad

Trainspotting es la adaptación de la novela de Irvine Welsh (1993) del mismo nombre. En ambos casos, la acción se sitúa en Escocia, entre los años 1982 y 1988, y se centra en reflejar la realidad social de una generación, la denominada como “X”, retratada a través del protagonista Mark Renton y su grupo de amigos. Personajes que encajan en el “estereotipo de veinteañeros sin rumbo, desafortunados en la vida y sin motivaciones” (Gross y Scott, 1990) que rechazan las condiciones de vida “óptima” impuestas por la sociedad y utilizan la heroína como vía de escape a las presiones neoliberales.

Ficha de análisis 2. *Trainspotting*

4.1.1. Análisis conjunto de las secuencias

Según lo establecido en la metodología se han seleccionado las secuencias tituladas como ‘*Choose Life*’ y ‘*There’s no such thing as society*’ para analizar los rasgos representativos del conjunto del filme.

- **Eje de la narración (descripción de la escena, marco narrativo)**

Estas dos secuencias son una contraposición. La primera es la secuencia inicial de la película, un montaje introductorio en el que destaca el monólogo del protagonista y que funciona como presentación a la moral y psique de Renton, así como del espacio de acción y del resto de personajes.

En cambio, la segunda escena propone un cambio de escenario y de dinámica, tanto de la película en general, como del protagonista que, a través de otro monólogo, nos guía por su nueva vida en Londres.

- **Eje dramático (personajes)**

La primera secuencia introduce, a través de rótulos, a los personajes principales del filme con actos que reflejan su personalidad. *Sick Boy* es cínico, traicionero y un *nerd* de la cultura popular; Begbie podría definirse como un psicópata, agresivo y problemático, Renton lo define perfectamente¹ dentro de la película; Tommy es el único miembro al

¹ “Begbie didn't do drugs either, he just did people. That what he got off on: his own sensory addiction”.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

que se podría considerar sano, pero tras su ruptura se pierde en la heroína; y Spud, el más inocente del grupo, sin ninguna malicia, cumple con el estereotipo de ingenuo.

- **Dirección (tipos de plano, metáforas)**

Los tipos de plano más destacados en ambas secuencias por su “significado psicológico” (Martín, 2002) son los primeros planos, los planos detalle y los planos generales que, para otorgar un mayor significado, son contrapuestos durante todo el filme.

Dentro de estas secuencias la metáfora de más peso se crea con el plano corto de los pies de Renton huyendo de dos policías, utilizado para reflejar la espiral de huida del modo de vida en la que el protagonista se encuentra inmerso.

- **Dirección de fotografía (luz, movimientos de cámara)**

En las secuencias seleccionadas domina una iluminación que imita la natural y el uso de planos fijos. Aunque es llamativo el uso de algunos movimientos de cámaras en ambas secuencias: en la primera se puede observar el uso del travelling para aislar las declaraciones de Tommy y Begbie; sin embargo, en la segunda se emplean movimientos panorámicos y cambios de eje para otorgar un mayor dinamismo al montaje en el que se presenta Londres.

- **Dirección de arte (caracterización, localización, color)**

En cuanto a la dirección de arte, las escenas elegidas son contrarias en sus características. La primera secuencia muestra una estética sucia y gastada que es la que marcará la mayoría de la película. Tanto en el vestuario, lleno de pantalones pitillo gastados y camisetas demasiado cortas, como en los escenarios, principalmente en la casa de la ‘Madre superiora’, centro neurálgico de la decadencia y pecado dentro de la cinta. Allí los colores vivos como el verde de las paredes o el rojo de la alfombra se encuentran apagados por la suciedad.

En cambio, en la segunda secuencia encontramos todo lo contrario. Los colores llamativos y la suciedad han sido sustituidos por los colores pasteles y la atmosfera llena de vida y energía de Londres. La vestimenta de Renton sufre un cambio similar y pasa de ropas sucias y viejas a un impecable traje.



Ilustración 1: Renton en su nueva vida en Londres

- **Sonido (diálogos, música, ruidos)**

Este es el apartado expresivo más importante de las secuencias y de la película, debido principalmente al uso del monólogo del protagonista, pero también a la selección de la música en cada secuencia.

De esta forma, en la primera de las escenas elegidas suena *Lust for Life*² (1977) de Iggy Pop. La letra y el título, una frase hecha que podría traducirse como “un fuerte deseo de vivir” supone un juego de conceptos que refleja a la perfección la temática de la película y la problemática a la que se enfrenta Renton, también expresada en su monólogo³, caracterizado por el uso de una enumeración basada en anáforas y paralelismos.

De igual forma, la segunda secuencia también viene marcada por el diálogo. Las palabras de Diane⁴ marcan la temática y el cambio en el filme. Esta modernización se recalca a través de la música elegida para el montaje en Londres. *Think about the way* (1994) de Ice MC, canción electrónica, que contrasta con las canciones anteriores de la película.

² Ver Anexo 1

³ “Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television. Choose washing machines, cars, compact disc players, and electrical tin opener (...) “I chose not to choose life: I chose something else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?”.

⁴ “You're not getting any younger, Mark. The world is changing, music is changing, even drugs are changing. You can't stay in here all day dreaming about heroin and Ziggy Pop”.

- **Narrador**

Al igual que en el resto de la película, en estas secuencias la figura de Renton, que actúa como narrador omnisciente en primera persona, toma una gran importancia para guiar al espectador por la trama y la psique del personaje.



Ilustración 2: Renton en el apartamento de la Madre Superiora

- **Montaje (recursos de continuidad, ritmo)**

El único recurso de continuidad durante toda la película es el corte sencillo, que junto a la música son clave para dar ritmo el ritmo vertiginoso que la caracteriza. Este ritmo es especialmente llamativo en las dos secuencias seleccionadas.

4.1.2. Interpretación global del mensaje del filme

El filme, al igual que la novela, se muestra contrario y crítico con los ideales neoliberalistas clásicos. Los personajes, en este caso, se inclinan hacia la evasión hedonista que les otorga la heroína como forma de rechazo a su realidad. Y aunque su deseo de evasión no los exime de participar en la cultura liberal, la crítica hacia los valores capitalistas se expresa de forma explícita en los diálogos, sobre todos en los monólogos de Renton, aunque también de una forma implícita y latente dentro de las imágenes mostradas.

La película se encarga de mostrar las incoherencias del sistema. En primer lugar, a través del rechazo generalizado de la adicción del protagonista cuando el resto tienen sus propias

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

adicciones aceptadas socialmente: el alcohol, el tabaco, Valium⁵... En definitiva, muestra cómo dentro del capitalismo las únicas adicciones óptimas son las que ayudan a fortalecerlo, como los *workaholics* (Bailes, 2019), resaltando cómo la libertad de la que hace gala el neoliberalismo solo funciona cuando el individuo acepta que su única y verdadera responsabilidad es elegir lo mejor para convertirse en sujetos sanos, ricos y felices (Burchell, 1996).

Los ideales del consumismo y la meritocracia también son criticados directamente a través de las palabras de Renton que, en sus monólogos, reduce la vida moderna al hecho de poseer cosas materiales y una bonita familia, para lo cual necesitas ser un “ciudadano de bien” y, teniendo en cuenta que los personajes pertenecen a la clase media-baja escocesa, para serlo necesitará ascender en la propia sociedad.

Aunque, finalmente, se muestra cómo es imposible huir del sistema cuando Renton “elige la vida”. El protagonista traiciona su único principio, la amistad, tras haberse visto ya inmerso en el entramado neoliberal y haber sentido que estos ideales superficiales son la manera de sentirse realizado.

4.2. *Historias del Kronen*: rebelándose contra nada

Al igual que ocurría con la anterior película, *Historias del Kronen* es la adaptación de la novela homónima de José Ángel Mañas (1994). En ella se refleja la problemática juvenil de la generación ‘X’ que se rebela en contra de lo establecido mientras se mueven por la ‘movida’ de las calles madrileñas de 1992.

Ficha técnica 3. *Historias del Kronen*

4.2.1. Análisis conjunto de las secuencias

Pese a la gran cantidad de escenas en las que se expresan, de forma directa e indirecta, el rechazo a la sociedad neoliberal, se han seleccionado dos secuencias, tituladas como ‘Este no es tu sitio’ y ‘Luchar contra nada’, para ser analizadas formalmente.

- **Eje de la narración (descripción de la escena, marco narrativo)**

Las dos secuencias seleccionadas se complementan a la hora de mostrar la mentalidad de los personajes protagonistas y la atmósfera del filme. En el caso de la primera escena este

⁵ “And one bottle of Valium, which I have already procured, from my mother, who is, in her own domestic and socially acceptable way, also a drug addict”.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

ejercicio se hace a través de una pieza musical, interpretada por una banda de rock conformada por algunos miembros del grupo de amigos, en la que se refleja su sentir y el de su generación en cuanto a cómo encajan y cuál es su papel en la sociedad.

En la segunda escena, en cambio, es el abuelo de Carlos el que, a través de una conversación con el protagonista que ha ido a visitarle por su enfermedad, muestra su preocupación por el derive de la sociedad y la juventud, cada vez con menos principios.

- **Eje dramático (personajes)**

La primera secuencia es una muestra explícita del sentir generalizado de los personajes que forman, en este sentido, una masa homogénea encabezada por Carlos. Personaje al que vemos por primera vez fuera de la espiral de exceso y rebeldía cuando va a visitar a su abuelo. Esta es la única ocasión de la película en la que Carlos se muestra respetuoso y paciente con la que es su figura paterna principal.

Su abuelo es un hombre mayor, enfermo, consciente de que se encuentra en sus últimos momentos de vida y que por ello se deja caer, al igual que Carlos, en placeres corrosivos, en su caso el tabaco. Aunque en este contexto decide mostrar al protagonista su preocupación sin saber que su nieto personifica todo lo que él teme.

- **Dirección (tipos de plano, metáforas)**

Los tipos de plano más utilizados en ambas secuencias son el primer plano y el plano detalle. En la primera secuencia esto se debe a la necesidad de transmitir ritmo y emoción para ajustarse a la canción. En la segunda, en cambio, se utilizan como medio para generar emociones en una de las escenas más significativas y emotivas de la cinta.

A nivel metafórico, podemos encontrar en esta segunda secuencia un plano detalle de las manos de los personajes separándose, tras compartir un cigarrillo, que refleja la separación permanente que van a sufrir los personajes tras la muerte del abuelo.

- **Dirección de fotografía (luz, movimientos de cámara)**

En ninguna de estas secuencias se recogen movimientos de cámara que resulten llamativos. En la primera escena, a excepción de algún movimiento panorámico para seguir a los personajes, la mayoría son planos fijos, aunque en este caso, al ser grabados con la cámara al hombro no terminan de ser perfectamente estables, lo que otorga

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

dinamismo a la escena. En cambio, en la segunda secuencia la cámara sí se encuentra perfectamente fija y a excepción de un par de paneos, los planos son totalmente inmóviles.

En cuanto a la iluminación, todo el filme presenta una forma de iluminación que imita la natural y que aporta otro grado de realismo a las imágenes.

- **Dirección de arte (caracterización, localización, color)**

En cuanto a la localización, las secuencias son totalmente opuestas. La primera escena se localiza en un trastero en el que la banda ensaya. Es una sala sucia, descuidada, llena de posters de grupos, grafitis y altavoces y amplificadores para los instrumentos. Una estética que coincide con los espacios sucios y decadentes como los bares y discotecas por los que se mueve el grupo de protagonistas. El vestuario va acorde con el ambiente en el que se encuentran. La mayoría de personajes visten camisetas y vaqueros desgastados, mientras que Carlos viste una camisa de cuadros metida por dentro de sus vaqueros.

Este choque es aún más claro cuando observamos el espacio en el que ocurre la segunda secuencia. El hogar de su abuelo, al igual que el de Carlos, es una casa amplia, ostentosa, pintada entera de blanco y con diversos elementos suntuosos que demuestran la buena situación económica de su familia.

- **Sonido (diálogos, música, ruidos)**

El sonido es clave en ambas secuencias, aunque de una forma opuesta. En la primera secuencia la película recurre al rock para mostrar el desencanto de los protagonistas con la realidad en la que habitan y, a través de la letra de la canción⁶, muestran su inconformismo con su vida y la sociedad.

En la segunda escena se apuesta por lo contrario y, pese al peso de la escena, se opta por no utilizar ninguna música. Este silencio aporta una naturalidad al relato mostrado que le suma realismo y dramatismo. En cuanto al diálogo, las palabras del abuelo⁷ reflejan el miedo y rechazo a un modo de comportamiento que no entiende.

⁶ Ver Anexo 2

⁷ “La gente no tiene principios, ni palabra... Hoy dice blanco, mañana negro, según le conviene. (...) Lo peor es que ahora nadie sabe contra lo que lucha. Antes había fascistas, comunistas, liberales... Sabías



Ilustración 3: Roberto durante la canción 'No hay sitio para ti'

- **Narrador**

En el caso de estas secuencias y el resto de la película se encuentra lo que teóricamente conocido como narrador invisible, es decir, la película se mueve sin ningún tipo de voz en off, guiándose simplemente a través de la imagen que recoge los acontecimientos vividos por Carlos, el protagonista.

- **Montaje (recursos de continuidad, ritmo)**

La película presenta cortes sencillos como recurso de continuidad. En la primera secuencia los cortes aparecen a un ritmo más rápido por la necesidad de dinamismo de la escena. En cambio, en la segunda escena se emplean para conformar la dinámica de plano-contraplano en la conversación entre Carlos y su abuelo, formando una atmósfera emotiva.

4.2.2. Interpretación global del mensaje del filme

El filme, al igual que la novela, se muestra contrario y crítico con los ideales neoliberales clásicos. Aunque, en este caso la forma de afrontar este hartazgo con las normas impuestas se realiza desde una rebelión directa contra el sistema.

contra quién luchabas. Tenías tu sitio, pero ahora... ¿Contra qué se lucha? Contra nada, Carlos. Contra nada. Eso es lo más terrible”.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Aunque estos personajes, sobre todo Carlos, adoptan este comportamiento desde la comodidad de la riqueza, de ser parte de la minoría afortunada. De esta forma, lo que llama la atención no son las incoherencias del neoliberalismo, sino la rebeldía vacía de significado de un personaje que lo tiene todo.

El protagonista aprovecha su posición para rechazar cómodamente todos los ideales neoliberalistas y emerge como un individuo sin iniciativa, diligencia, laboriosidad, ni ambición (Burchell, 1996). Carlos, a través de sus actos, se retrata como el gran fracaso del modelo neoliberal ya que, pese a la gran facilidad para conseguir ser un “individuo sano, rico y feliz” (Rose, 1999), rechaza todos los preceptos y normas, rebelándose contra todo y contra nada al mismo tiempo.

4.3. *Ça commence aujourd'hui*: en defensa de las víctimas del sistema

Hoy empieza todo se sitúa en un pequeño pueblo del norte de Francia que, tras la crisis de la minería, se encuentra en la miseria, con un 35% de su población activa en el paro. La película, en tono de denuncia y a través de la figura de Daniel, el director de un parvulario, refleja la problemática de esta pequeña comunidad: paro, alcoholismo, desestructuración familiar, abusos y falta de esperanza para el futuro.

Ficha técnica 4. *Hoy empieza todo*

4.3.1. Análisis conjunto de las secuencias

El tono crítico de la cinta es muy elevado. De este modo, todos los eventos que suceden se articulan como un conjunto de situaciones, injusticias y dificultades a las que deben hacer frente los protagonistas como consecuencia de las dificultades que provoca el sistema neoliberal. Pese a ello, considerando su significación, se han seleccionado dos secuencias que se han titulado ‘La injusticia de la curva de Gauss’ y ‘La responsabilidad de los más desfavorecidos’.

- **Eje de la narración (descripción de la escena, marco narrativo)**

La primera escena, que tiene lugar durante la pausa de una “reunión de coordinación” entre los asistentes sociales y los directores de escuelas de este pequeño municipio, muestra a Daniel conversando con otro de los directores sobre la injusticia y la efectividad del sistema educativo.

Mientras, en la segunda secuencia, el protagonista irrumpe en la oficina del alcalde para enfrentarse con él tras enterarse de que, por un cambio en las políticas sociales, dos de sus alumnos no pueden comer en el comedor.

- **Eje dramático (personajes)**

El interés por presentar el espíritu reformador del protagonista se traslada en las dos secuencias que conforman el análisis. Durante todo el filme se muestra a un hombre que se implica en cuerpo y alma con sus alumnos y familias, sobre todo con aquellos que más lo necesitan. Es un combatiente por los derechos de todos y no tiene miedo a enfrentarse a cualquier fuerza por ello.

Un hecho que demuestra en ambas secuencias discutiendo, tanto con colegas de profesión sobre la deshumanización e invisibilización de aquellos niños con mayores dificultades, como con el alcalde, que excusa los problemas existentes con números y cifras y responsabiliza a los propios padres.

- **Dirección (tipo de plano, metáforas)**

Las escenas, pese a compartir una premisa similar, son diferentes en cuanto a su ejecución. La primera se desarrolla en un plano medio con la cámara situada en un punto fijo, enfocando a los personajes que se van moviendo dentro del plano y que, al igual que en sus opiniones, se alejan y se enfrentan durante la escena.

En cambio, la segunda escena se caracteriza por el uso de dos primeros planos, uno que enfoca a cada personaje, y un plano medio que encuadra a ambos. Es especialmente importante la utilización de estos planos cortos para transmitir la intensidad y pasión puesta en la discusión, como se ha planteado en el marco teórico previo.

- **Dirección de fotografía (luz, movimientos de cámara)**

La cinta cuenta con varias escenas en las que se emplea un plano secuencia con movimientos en travelling y paneos. En la primera, que tiene lugar en un baño iluminado muy naturalmente, con varias fuentes de luz entrando desde las diferentes ventanas, se presenta una cámara plantada en un punto fijo que va realizando movimientos panorámicos, siguiendo a los diferentes personajes durante el desarrollo de su discusión para, finalmente, moverse a un primer plano de Daniel.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

En la segunda secuencia la cámara sigue los movimientos de Daniel irrumpiendo en el despacho del alcalde, mientras intercambia las primeras palabras con él para, posteriormente, quedarse fija en uno de los primeros planos. Esta acción tiene lugar en una sala iluminada de una forma natural.



Ilustración 4: Daniel discutiendo con otro director en un baño

- **Dirección de arte (caracterización, localización, color)**

Pese a tener lugar en localizaciones diferentes, ambas secuencias presentan características muy similares. Son espacios de un color crema o blanco roto que contrastan con las prendas oscuras de los personajes.

Ambos lugares representan el caos, los problemas y la decadencia de la pequeña población. El baño es un escenario que, en consonancia con la mayoría de los escenarios de la película, presenta numerosos desperfectos; mientras que en el despacho aparecen estanterías llenas de montones de papeles desordenados.

- **Sonido (diálogos, música, ruidos)**

En esta producción se evita el uso de música extradiegética durante los diálogos para, de esta forma, resaltar la importancia de lo dicho por los personajes .

En la primera secuencia, la conversación⁸ representa una lucha ideológica, un contraste entre las creencias del director de otra escuela y Daniel, separando el punto de vista

⁸ Ver Anexo 3

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

institucional del otro director, del humano y empático de Daniel. Mientras, en la segunda escena, Daniel, el protagonista, exige responsabilidad⁹ al poder, que se escuda en cifras y recrimina una falta de sensatez a la propia población, asediada por problemas.

- **Narrador**

La mayoría del filme, aunque movido desde la perspectiva y vivencias de Daniel, presenta un narrador invisible, ya que las secuencias se mueven sin ningún tipo de voz en off. Aunque en ciertos momentos de la película la voz de Daniel es utilizada para recitar una serie de poemas que, como descubrimos más tarde en la cinta, está volcando en un libro.

- **Montaje (recursos de continuidad, ritmo)**

Estas secuencias, al igual que el resto de la película, destacan por un escaso trabajo de edición en las diferentes escenas, muchas realizadas a través de plano secuencia, sin cortes, demostrando la planificación previa.

4.3.2. Interpretación global del mensaje del filme

El filme gira en torno a los efectos provocados por las problemáticas del sistema, presentadas a través de la labor de Daniel, que lucha por devolver la dignidad y dar oportunidades a los afectados.

Los ideales neoliberales están presentes en la película y la crítica hacia ellos se plantea de una forma directa y realista. De este modo, y como recoge la conversación entre Daniel y el otro director, la meritocracia¹⁰ es planteada como un instrumento encargado de generar una esperanza artificial, de exagerar las posibilidades reales de los ciudadanos de ascender económicamente (Littler, 2013). Por ello y como se muestra en la cinta, los individuos más necesitados o más problemáticos son ignorados por el sistema, se dan por perdidos para, así, encargarse de aquellos cuya situación es más cómoda.

La pobreza de los individuos, causada por factores externos a ellos como es la falta de trabajo, es reprochada como una responsabilidad individual¹¹ por el sistema,

⁹ Ver Anexo 4

¹⁰ “Aunque el aspecto social no nos incumbe, cada uno a lo suyo. De la curva de Gauss los que me interesan no son los de abajo, sino los del medio, esos aún podemos rescatarlos. A los de abajo es inútil, nosotros no somos Dios y encima nos pagan mal”.

¹¹ “- No me ha dicho qué hago con los niños.

- Que los padres sean responsables.”

personificado en la figura del alcalde dentro del filme. Los propios afectados son culpables de no haber elegido lo mejor para convertirse en individuos sanos, ricos y felices (Burchell, 1996). El resultado de esta presión no es sino un sentimiento de culpabilidad¹² que deriva en la desgana vital que presentan, dentro de la cinta, muchos padres y que puede llevar, como pasa con la señora Henry, al suicidio.

4.4. *Knockin' on Heaven's Doors*: la Muerte como pretexto para escapar

La cinta alemana propone, a través de un tono cómico, la historia de dos jóvenes desconocidos, Martin Brest y Rudi Wurlitzer, diagnosticados con enfermedades terminales, que deciden ir al ver el mar antes de morir. Para conseguirlo dejarán atrás cualquier normal impuesta por la sociedad, embarcándose en una espiral de enredos y tropiezos cada vez mayor.

Ficha técnica 5. *Knockin' on Heaven's Doors*

4.4.1. Análisis conjunto de las secuencias

Pese a que, por su naturaleza cómica, el filme es menos explícito que otros ya analizados en su mensaje, es posible encontrar diversas escenas dominadas por un pretexto neoliberal. Las elegidas son las que se han titulado como 'Un traje antes de morir' y 'El Cadillac de la madre de Elvis'.

- **Eje de la narración (descripción de la escena, marco narrativo)**

Las dos escenas elegidas nos muestran la espiral de enredos y derroches en la que entran ambos protagonistas. La primera secuencia nos los muestra en una lujosa tienda de ropa tras realizar su primer atraco. Aunque, a la hora de pegar, un mal cálculo de los precios los lleva a tener que conseguir más dinero. Por ello y sin darle más importancia, Martin decide robar un banco cercano para poder pagar su extravagante capricho.

En la segunda se encuentran en un hotel de lujo tras haber disfrutado de una abundante y ostentosa cena, intentando descifrar, con la ayuda de un diccionario, qué han comido. Tras ello los vemos tumbados en la cama, realizando sus respectivas listas de cosas que hacer antes de morir, aunque, debido al poco tiempo que les queda, deciden elegir únicamente una cosa que realizar para cada uno.

- **Eje dramático (personajes)**

¹² "Hace años que buscamos trabajo y nada. No podemos levantarnos, no tenemos ganas".

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Ambas escenas son importantes para el desarrollo de los protagonistas. La primera escena sirve para observar el cambio de los personajes. Y aunque no sabemos demasiado de ellos, sí es posible observar que se sienten liberados. Disfrutan de estar fuera de la sociedad y no tener que dar importancia a sus actos porque, al fin y al cabo, todo va a terminar pronto para ellos.

Sin embargo, la segunda secuencia nos permite conocer algo más a nuestros personajes principales. Martin, pese a mostrar una apariencia más dura, decide abrirse y mostrar su lado más sensible. Mientras que, por sus palabras, podemos ver como Rudy se arrepiente de haber vivido reprimido y preocupado por cosas que ahora carecen de sentido.



Ilustración 5: Martin y Rudi compartiendo sus deseos

- **Dirección (tipo de plano, metáforas)**

A pesar de la riqueza y variedad de planos, algunos de ellos presentan mayor significación que otros. Por ejemplo, en la primera secuencia destaca el plano general en el que Martin entrega un puro a una niña antes de atracar el banco, exhibiendo la pérdida de conciencia social y moral del personaje, del que la cámara se aleja en un momento como este, mostrando cómo él se ha alejado de lo socialmente aceptado. Aunque también destaca el plano picado realizado por la cámara de seguridad del banco ante la que Martin realiza un monólogo sobre sus motivos para el atraco.

En la segunda secuencia destaca el plano cenital e invertido de los personajes tumbados en la cama, escribiendo las listas de lo que desean hacer antes de morir. Este plano representa, en uno de los únicos momentos de calma tras escapar del hospital, cómo las noticias de sus enfermedades han dado la vuelta a su vida, la han puesto patas arriba y trastocado todos sus planes.



Ilustración 6: Martin entregando un puro a una niña

- **Dirección de fotografía (luz, movimientos de cámara)**

Pese a que la mayoría de los planos, como ocurre en la segunda secuencia, están realizados con cámara fija, sí es posible encontrar algunos movimientos de cámara en la primera. El más destacado se da en el inicio del atraco del banco, grabado en plano secuencia, cuando Martin irrumpe en la puerta durante el descanso de los empleados y obliga a que le den el dinero a punta de pistola.

En cuanto a la iluminación, nos encontramos con fuentes lumínicas que imitan a fuentes realistas, desde ventanas en los laterales o fondos de los escenarios. Aunque en este aspecto es destacable la segunda escena analizada, una de las menos iluminadas del filme, al ocurrir mientras pasan la noche en el hotel. Por ello, la iluminación se reduce a la que aportan las numerosas lámparas de la habitación, una luz amarilla que hace de esta escena algo hogareño y cercano.

- **Dirección de arte (caracterización, localización, color)**

La acción de la primera secuencia tiene lugar en varios escenarios de una pequeña localidad alemana. En primer lugar encontramos una tienda de ropa (Hugo Boss) que plantea un espacio sobrio y elegante, ocupado por el color marrón y el beis. El banco comparte bastantes de estas características, con la mayoría de espacio acabado en madera, destacando por tanto el color marrón, pero con algunos tonos verdes dentro del mostrador y en la parte alta de las paredes.

Sin embargo, la segunda escena tiene lugar en la suite de un hotel de lujo con lámparas doradas, y muros de mármol blancos y granates. Sin embargo, toda la paleta de colores,

incluidos los tradicionales albornoces que lucen ambos protagonistas, se tiñen de amarillo debido a la calidez de la luz que aportan las lámparas.

- **Sonido (diálogos, música, ruidos)**

La música es utilizada de forma diferente en las dos escenas analizadas. En la primera, la secuencia es únicamente acompañada por una pieza musical que suena en el momento en el que Martin decide atracar el banco y sin ningún tipo de diálogo. Esta canción anticipa las malas intenciones del protagonista, aunque luego sus palabras lo muestran despreocupado¹³ y, de cierta manera, inocente, como si pensase que sus actos no tienen consecuencia, mostrando su desconexión con la realidad.

Mientras que, en la segunda secuencia comienza a sonar la canción de Elvis Presley ‘*If i can dream*’ (1968) cuando confiesa que su mayor deseo desde que era niño era regalarle a su madre, la “mayor fan de Elvis del mundo”¹⁴, un *Cadillac* como hizo el ‘Rey’ con la suya. De esta forma, con la aparición cuyo título coincide con la temática de la escena, se refuerza el significado y la emotividad de la escena.

- **Narrador**

Al igual que durante la mayoría de la película, estas escenas presentan un narrador invisible. La secuencia se mueve sin ningún tipo de voz en off ni un narrador claro, siguiendo las aventuras de los protagonistas. Aunque sí existe, en la escena final, una voz en off, perteneciente al jefe de la mafia a la que roban dinero Martin y Rudi, que remarca y da significado a lo que estamos viendo.

- **Montaje (recursos de continuidad, ritmo)**

Las secuencias solo muestran un tipo de recurso de continuidad como es el corte sencillo, que junto a la música son clave para dar ritmo y que es utilizado de diversas formas para

¹³ “¡Hola! Mi nombre es Martin Brest y cómo pueden ver, estoy robando su estúpido banco. Verán, he elegido este maravilloso traje, pero no puedo pagarlo...”

¹⁴ “- La número uno... Bingo. Esa es el *Cadillac* para mi madre.

- ¿Un *Cadillac* para tu madre.
- Sí, un *Cadillac Fleetwood*. Como el que Elvis regaló a su madre. Mi madre es la mayor fan de Elvis del mundo. Cuando era pequeño solía sentarme en frente de la televisión con mi madre. Y lo vimos en la tele. Mi madre se sentó ahí y lloró. Desde entonces mi mayor deseo ha sido regalarle un ‘*Caddy*’ también, pero nunca he tenido el dinero para hacerlo”.

dar un enfoque cómico. Pero en la cinta aparecen otros recursos de continuidad, como algunos fundidos de entrada o encadenamientos.

4.4.2. Interpretación global del mensaje del filme

La naturaleza cómica del filme hace que, aunque existiendo, el contenido de crítica o asunción capitalista sea más difícil de percibir y aparezca de una forma menos explícita. En este caso la metáfora más clara en contra de la cultural neoliberal se encuentra en la figura del mar, que se convierte en imagen poética del anhelo de trascendencia y recalca la intrascendencia de las preocupaciones materiales y consumista de la sociedad.

Y aunque esta es la principal reflexión de la obra, es cierto que el mensaje llega de forma confusa por el resto del contenido del filme: una oda satírica al consumismo más despreocupado. Y es que la odisea delictiva y antisistema de los protagonistas los lleva a gastar millonadas robadas en placeres innecesarios y extravagantes, reproduciendo, de esta forma, el ideal del “cuanto más mejor”.

4.5. *Fight Club*: nihilismo revolucionario contra el consumismo

Fight Club (1999) es la adaptación de la novela homónima de Chuck Palahniuk. Ambas obras retratan el conflicto del individuo en su búsqueda de la realización dentro de la sociedad neoliberal y consumista. Esta lucha lleva al protagonista y narrador a caer en la creación de un ‘ello’ revolucionario y anticapitalista como forma de escape a su alienación y malestar con la sociedad y su papel real en ella (Valencia, 2017). Esta creación, Tyler, que es un reflejo de los más profundos deseos del protagonista, inicia una escalada de terrorismo anarquista.

4.5.1. Análisis conjunto de las secuencias

El filme expresa, de forma constante, mensajes anticapitalistas y de conciencia de clase. Por ello, se han elegido, por su importancia narrativa, dos secuencias que se han titulado como ‘*Ikea’s slave*’ y ‘*Squandered potential*’.

- **Eje de la narración (descripción de la escena, marco narrativo)**

Las secuencias seleccionadas son claves a la hora de retratar el desarrollo del narrador y de la trama. La primera secuencia describe en lo que el protagonista resume su vida: consumir para sentirse realizado. A través de un monólogo describe lo que denomina como “*Ikea nesting instict*”, la compra compulsiva de artículos de decoración para el

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

hogar, mientras se nos muestra un piso vacío que se va llenando como si fuese un catálogo de la multinacional sueca, con rótulos y descripciones de cada uno de los productos.

La segunda secuencia, en cambio, supone el inicio de la extensión del planteamiento anticapitalista y revolucionario de Tyler Durden dentro del *Club de la Lucha*, antes de dar un paso más y convertirlo en la organización terrorista *Proyecto Mayhem*. La escena nos muestra a un Tyler, rodeado de hombres, dando un discurso, moviéndose por el sótano dónde organizan todos los días las peleas, movilizándolo y verbalizando el sentimiento anarquista de una generación.

- **Eje dramático (personajes)**

Las escenas elegidas muestran la contraposición y lucha dentro de la mente del protagonista y su externalización a través de Tyler. La primera exhibe el vacío existencial que siente el protagonista y que intenta remediar a través del consumo de artículos para el hogar, el único escenario real sobre el que tiene el control y con el que intenta sentirse realizado y mostrar quién es como persona¹⁵.

La segunda secuencia expone la psique y los grandes rasgos del pensamiento de Tyler Durden, al que se retrata como un líder nato, carismático y venerable. Muestra aquí su fuerte ideología anticapitalista, antisistema y de conciencia de clase. Además de una visión de vida nihilista, negativa y destructiva que caracteriza al personaje.



Ilustración 7: Tyler Durden durante su discurso

¹⁵ “What kind of dining set defines me as a person?”

- **Dirección (tipos de plano, metáforas)**

Dentro de ambas secuencias existe una gran riqueza planos, aunque la mayor significación se encuentra en los primeros planos y los planos generales.

En la primera secuencia destaca el plano general en paneo lateral de la casa del protagonista, que va siendo llenada por los elementos que la componen como si estuviésemos dentro de un catálogo. Se observan también unos primeros planos imposibles, con la cámara en lugares desde los que sería imposible ver, como el armario y la nevera, para usar, posteriormente, un plano en *Point of View* que nos sitúa en la piel del protagonista.

La segunda de las secuencias es una de las más simples a nivel compositivo y de planos de todo el filme y, aun así, una de las que mayor peso dramático y narrativo posee. La cámara sigue a Tyler en un primer plano que lo dota de autoridad, mientras este se mueve por la sala, recitando su discurso. Estos primeros planos en secuencia están intercalados por un par de planos generales que sirven para mostrar la cantidad de audiencia que está escuchando a este personaje.

- **Dirección de fotografía (luz, movimientos de cámara)**

A nivel de iluminación, durante las secuencias y toda la cinta destaca el tono verdoso que aporta la luz artificial que llena la mayoría de escenarios de la película y que aporta un aire deprimente y casi de ensoñación a la película.

En cuanto a los movimientos de cámara, el filme está lleno de recursos que aportan dinamismo a la cinta. Tal es así, que, durante la primera secuencia seleccionada existen pocos momentos en los que la cámara esté quieta. En primer lugar, mientras se nos enfoca al protagonista en el cuarto de baño, la cámara está realizando un travelling hacia delante y, tras la transición al plano general de la habitación, pasamos a un paneo lateral que termina con el protagonista en la cocina. Sin embargo, los movimientos en la segunda secuencia se limitan a un travelling siguiendo los movimientos del personaje por la sala.

- **Dirección de arte (caracterización, localización, color)**

La dirección de arte es uno de los aspectos clave de la película, ya que le aporta veracidad y enmarca el discurso. En la primera escena, que tiene lugar en el hogar del narrador, es importante el diseño de la propia habitación y la selección de los artículos elegidos para

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

decorarla y la forma de organizarlos, imitando perfectamente un catálogo de muebles y sirviendo para describir al protagonista.

La segunda secuencia tiene lugar en el sótano de un bar que se ha adaptado para alojar las peleas del club. Se presenta como un espacio oscuro, sucio y con algunas modificaciones hechas para poder luchar sin peligro: protectores en las columnas, cartones en el suelo... En cuanto a la caracterización de esta escena, es posible localizar a algunos individuos sin camiseta, lo que indica que posiblemente acaban de pelear, aunque todos, vestido con ropas deportivas o poco formales, presentan magulladuras en las caras u ojos morados, una constante en el aspecto de los protagonistas durante toda la película.



Ilustración 8: 'Ikea nesting instinct'

- **Sonido (diálogos, música, ruidos)**

Dentro del apartado de sonido, en la primera secuencia destacan dos elementos. En primer lugar la música, con un ritmo rápido aunque suave, que se ajusta perfectamente a los diferentes sonidos de la escena. El otro elemento a destacar es el monólogo¹⁶ del protagonista. En él destaca su pasión, incluso adicción por la compra de este tipo de productos, sin importar su verdadero origen o aspecto, como forma de definirse como persona, expresarse y sentirse realizado.

¹⁶ Ver Anexo 5

La segunda escena carece de música para resaltar la voz de Tyler y su discurso¹⁷, en el que critica las diferencias sociales, el consumismo masivo difundido por la publicidad, la problemática a la hora de encontrar sentido y sentirse realizado en la vida, así como el papel de la televisión la reproducción del discurso neoliberal y consumista.

- **Narrador**

Dentro de la película y en la primera secuencia encontramos un narrador omnisciente y en primera persona. Es el personaje principal de la película, al cual ni siquiera dan un verdadero nombre, el que cuenta su historia *in media res*, por eso posee un conocimiento absoluto de los hechos y de sus pensamientos y acciones.

- **Montaje (recursos de continuidad, ritmo)**

Este es uno de los puntos más importantes dentro de la cinta y dentro de la secuencia. Más allá de los recursos de continuidad usados como el encadenamiento tras el *zoom in* a la fotografía del catálogo, es necesario destacar el montaje en *stop motion* con rótulos y descripciones de los productos expuestos dentro del paneo del hogar del protagonista. Estos efectos utilizados aportan carácter a la cinta y marcan un estilo claro.

4.5.2. Interpretación global del mensaje del filme

Fight Club es una condena al sistema neoliberal contemporáneo, sobre todo a sus valores consumistas extremos, claramente representados por el narrador, al que no se le otorga un nombre porque sirve como representación del ciudadano común, que vive para trabajar y que luego gasta ese dinero en cosas de las que podría prescindir.

El filme gira en torno a la disonancia que este modelo de vida genera a la hora de sentirse realizado. La sociedad de consumo actúa dentro del filme como una cadena que esclaviza a los individuos y los categoriza según lo que poseen. Un hecho que genera un malestar inconsciente en los individuos y que lleva al protagonista a la creación de una contraparte revolucionario, libre de las ataduras del sistema.

Por eso, no es hasta el momento en el que Tyler destruye la casa del protagonista que este se siente liberado, que cambia de perspectiva¹⁸. Y es que el filme achaca la asunción

¹⁷ Ver Anexo 6

¹⁸ “Tell him. Tell him the liberator who destroyed my property has realigned my perception. (...) Reject the basic consumptions of civilization, especially the importance of material possessions”.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

generalizada de este modelo de vida al papel de la publicidad, la herramienta del sistema para mantener el *status quo*.

De esta forma, la violencia ejercida en el *Club de la Lucha* se convierte en una forma de rebelión contra el sistema y sus imposiciones, una forma de liberarse, de sentirse vivo. Aunque estas acciones revolucionarias después sean agravadas y desarrolladas como una forma de terrorismo antisistema.

5. Conclusiones

El ejercicio de análisis realizado en el presente trabajo resulta fructífero en la búsqueda de un patrón de crítica al modelo económico y social capitalista en el conjunto concreto de producciones escogidas como muestra. Podemos extraer de esta investigación las siguientes conclusiones:

- 1) Los filmes analizados responden a una corriente crítica de representación de la ‘Generación X’, apenas reconocida como fuerza social notoria a principios de los años 90 y que, a finales de la década y el milenio, encontraron su representación en los medios culturales (Gross y Scott, 1990).

De esta forma, se refleja el rechazo al modo de vida instaurado por la anterior generación desde distintas perspectivas de rebelión: directa y contra todo, como es representado en *Historias el Kronen*; a través de la evasión hedonista producida por las drogas, como reproduce *Trainspotting*; a través de la violencia, como eligen hacer los protagonistas de *Fight Club*; mediante un éxodo moral, como realizan los moribundos personajes de *Knockin’ on Heaven’s Doors*; o desde dentro del sistema, a través de las fórmulas burocráticas a las que tiene acceso Daniel, el protagonista de *Ça commence aujourd’hui*.

Dentro de estas diferentes fórmulas de censura capitalista, los filmes proponen su crítica desde una posición contraria a diferentes ideales neoliberales:

- El principio de libertad y responsabilidad de los individuos para encajar dentro del sistema es mayoritariamente rechazado en las cintas. Ya sea de una forma consciente, a través de un deseo de desligarse del tejido social; o debido a una incapacidad de acción que, pese a las exigencias de responsabilidad del sistema, haga imposible ser una parte productiva de la sociedad.
- El ideal consumista es también despreciado en gran parte de las cintas al representarse como un absurdo innecesario o como un obstáculo en la búsqueda de la identidad del individuo.
- La retórica de la meritocracia, aunque en menor medida, también es reproducida y desmentida dentro de las películas como un instrumento para hacer creer a los sujetos que los valores realmente importantes para alcanzar el éxito son el talento y el esfuerzo.

- 2) La investigación buscaba identificar las fórmulas de plasmación audiovisual detectadas en la construcción de los discursos detractores con el capitalismo dentro de los filmes. En primer lugar, uno de los rasgos comunes observados en las cintas es la selección del género dramático como medio para trasladar estos mensajes críticos a través de un contexto serio y un tono emocional.

Es igualmente observable, aunque no esté presente en todas las producciones, el éxito del uso de un narrador omnisciente en primera persona como nexo de unión y guía de la narración, ayudando a transmitir el contenido crítico de las cintas.

El empleo de música es otro elemento clave en la composición de estos mensajes. Más allá de su uso como acompañamiento de las imágenes, es posible apreciar una utilización que aporta significación propia a las canciones, siendo una parte primordial en la construcción de significado de los mensajes.

El último gran recurso, ante los diferentes usos de planos y movimientos de cámara dentro de las distintas producciones, es la construcción de localizaciones y escenarios decadentes y desalentadores, comunes en las diferentes películas como medio de representación del contenido crítico de las mismas.

- 3) La investigación también ha esclarecido la inexistencia de una diferenciación llamativa en las representaciones críticas dependiendo de la nacionalidad de las producciones. Todas ellas reflejan ambientes decadentes, deprimentes y sucios, en los que los protagonistas se mueven en busca de sus objetivos, sin mostrar una diferencia en su comportamiento, que no depende de si se encuentran en Escocia, Madrid o Francia, representando este movimiento como un fenómeno internacional.

Es notable una mayor diferenciación en las producciones provocadas por la diferencia de presupuesto. Dentro de las disparidades que conllevan unos mayores fondos en una producción, las mayores diferencias se encontrarían en recursos del montaje, donde *Fight Club*, con 60 millones de dólares de presupuesto, se distancia del resto de cintas. Sin embargo, pese a la existencia de estas diferencias innegables, la disparidad de presupuestos no afecta a la hora de transmitir un mensaje crítico con los ideales capitalistas, siendo estos perfectamente observables en toda la muestra analizada.

Este estudio se cierra señalando las dificultades encontradas y las posibles limitaciones. La principal limitación a la hora de desarrollar la investigación ha sido la extensión máxima marcada. Y es que un análisis como este exige poder contar con descripciones e

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

interpretaciones que lleguen a la raíz del proceso creativo y de los mensajes profundos de las cintas.

En cuanto a las líneas de mejora de esta investigación se marca una posible alternativa de cara a futuros estudios. Siendo esta la vía más obvia de continuación, se propone la ampliación de la muestra a más cintas que presenten las mismas características que las aquí analizadas.

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

6. Bibliografía

Álvarez, J. T. (1988). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*, Ariel.

Álvarez, J. (2012). *Modelos teóricos sobre los efectos de los medios de comunicación de masas*. Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/45089/1/doc%20trab%202.pdf>

Arias, M. (2002). La globalización y sus impactos en los sistemas educativos. *Contexto e educação*, Año 17(Nº 67).
<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/1165/918>

Aristizábal, J., & Pinilla, O. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *Revista KEPES*, Año 14(No 16).
https://www.researchgate.net/publication/343140945_Una_propuesta_de_analisis_cinematografico_integral

Bailes, J. (2019). *Ideology and the Virtual City: Videogames, Power Fantasies and Neoliberalism*. Zero Books.

Bateman, J., & Schmidt, K. (2013). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (Routledge Studies in Multimodality Book 5) (English Edition) (1.a ed.). Routledge.

Burchell, G. (1996). Liberal government and techniques of the self. En A. Barry, T. Osborne, & N. Rosa (Eds.), *Foucault and a political Reason* (pp. 19–37). Routledge.

Camarero, G. (2002). *La mirada que habla : cine e ideologías*. Akal.

Cripps, T. & Culbert, D. (1979). The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White. *American Quarterly*, 31, 5. Pp. 616-640.

Dijk, T. A. (1998). *Estructuras y funciones del discurso* (Decimosegunda ed.). Siglo veintiuno editores.

Dismery, J. (2017). *Metalenguaje en el cine contemporáneo: Estudio sobre la proyección del espacio cinematográfico como recurso narrativo según los directores internacionales Christopher Nolan, Zhang Yimou y Krzysztof Kieslowsky*. Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46383/1/T39572.pdf>

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5.a ed.). Lumen.

- Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid
- Fuentes, R., & Peñates, O. (2006). La globalización neoliberal y su impacto en la cultura. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/if/marx/documentos/22/La%20globalizai%F3n%20neoliberal%20y%20su%20impacto.pdf>
- Gill, A. M. y Whedbee, K. (2000). Retórica. En T. A. Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (págs. 233-271). Gedisa Editorial.
- Gómez Tarín, F. J. (s. f.). *El análisis del texto fílmico*. Universitat Jaume I. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- Gómez Tarín, F. J., & Marzal Felizi, J. (2006). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. Universitat Jaume I de Castelló. https://www.academia.edu/2078251/Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_para_el_an%C3%A1lisis_del_texto_f%C3%ADlmico
- Gross, D. M., & Scott, S. (1990, 16 julio). Living: Proceeding With Caution. *TIME.Com*. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,970634,00.html>
- Hevia, R. (2015). *La Guerra Fría como conflicto económico. Capitalismo y comunismo* (A. Colino, Ed.). Universidad Pontífica Comillas. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/3528/TFG001069.pdf?sequence=1>
- Jarvie, I. C. (1970). *Towards a Sociology of the Cinema (ILS 92) (International Library of Sociology) (English Edition)*. Routledge.
- Koppes, C. R., & Black, G. D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies* (Reprint ed.). University of California Press.
- Lara, M. A. (2007). Serguéi M. Eisenstein: Visión Cinematográfica de la Revolución Rusa. https://www.realacademiasantelmo.org/wp-content/uploads/2019/03/EISENSTEIN_MariPepaLara.pdf
- Linton, J. M., & Jowett, G. S. (1980). *Movies As Mass Communication*. Sage Pubns.
- Littler, J. (2013). *Meritocracy as Plutocracy: The Marketising of «Equality» Under Neoliberalism*. <https://doi.org/10.3898/NEWF.80/81.03.2013>
- Macciocchi, M. A. (1978). *Elementos para un análisis del fascismo*. Madragora.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine: Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los. . .* (5.ª ed.). Gedisa S.A. https://estudis.uib.cat/digitalAssets/527/527262_martin_marcel.pdf

- Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid
- Martin, S. E. (2000). Géneros y registros del discurso. En T. A. Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (págs. 335-373). Barcelona: Gedisa Editorial.
- McQuail, D. (2000). *Mass Communication Theory* (4th ed.). London: Sage
- Mosquera Paz Y Miño, J. D. (2021). *Trainspotting: la intoxicación como evasión de la realidad. Una lectura desde Benjamin, Baudelaire y Sartre*. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/19178/TRAINSPOTTING%20LA%20INTOXICACION%20COMO%20EVASION%20DE%20LA%20REALIDAD.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Moyers, B. (1998). Filmmaker David Puttnam (Part One). Moyers. <https://billmoyers.com/content/david-puttnam-part-1/>
- Ochs, E. (200). Narrativa. En T. A. Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (págs. 271-305). Gedisa Editorial.
- Oliva, M.; Pérez-Latorre, Ó.; & Besalu, R. (2018). "Choose, collect, manage, win!": Neoliberalism, enterprising culture and risk society in video game covers. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Epub ahead of print, 24 November 2016, pp. 1–16. <http://doi.org/10.1177/1354856516680324>
- Pardo, A. (1998). Cine y sociedad en David Puttnam. *Comunicación y Sociedad*, XI(No2). https://www.academia.edu/5551167/Cine_y_sociedad_en_David_Puttnam
- Pardo, A. (2002). Cine y sociedad en la tradición audiovisual anglosajona. En J. V. Pélaz & J. C. Rueda (Eds.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX* (pp. 55–75). Rialp. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35979/1/Cine%20y%20sociedad%20en%20la%20tradicion%20cultural%20anglosajona.pdf>
- Parker, L. y Roffey, B. (1997). "Methodological themes back to the drawing board: revisiting grounded theory and the everyday account's and manager's reality". *Accounting, Auditing and Accountability Journal*. Tomo 10, n º2. Bradford.
- Paz, J. M. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos*, 17. <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501721.pdf>

- Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid
- Propp, V. (2020). *Morfología del Cuento* (Decimocuarta ed.). Editorial Fundamentos.
- Rose N (1998) *Inventing our selves: Psychology, power, and personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose N (1999) *Governing the soul: The shaping of the private self*. London: Free Association Books.
- Segrera, F. (1999). *Globalización y diversidad cultural en globalización e identidad*. Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericana.
- Selting, M. y. (2000). Estilos del discurso. En T. A. Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (págs. 207-233). Barcelona: Gedisa Editorial.
- Sorman, G. (1997). *El mundo es mi tribu*. Andrés Bello.
- Urquhart, C. (2002). "Regrounding grounded theory - or reinforcing old prejudices? A brief reply to Bryant". *JITTA: Journal of Information Technology Theory and Application*. Tomo 4, n ° 2. Hong Kong.
- Valencia, A. (2017, 8 marzo). Análisis de la película "The Fight Club" | Estudiando Psicología. *Blog Psicología Universidad Icesi*. <https://www.icesi.edu.co/blogs/psicologia/2017/03/08/analisis-de-la-pelicula-the-fight-club/>
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. ABADA Editores.
- Villarreal, H. (2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*, 29. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>
- Whedbee, A. M. (200). Retórica. En T. A. Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (págs. 233-271). Gedisa Editorial.
- Zavala, L. (2010). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. Tiempo Cariátide. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_el_V_num30_65_69.pdf

7. Anexos

Ficha de análisis 2. *Trainspotting*

1. Ficha técnica	
Título	Trainspotting
Fecha de estreno	23 de febrero de 1996
Duración total	1h 33min
Director	Danny Boyle
Reparto	Ewan McGregor (Renton) Ewen Bremner (Spud) Jonny Lee Miller (Sick Boy) Kevin McKidd (Tommy) Robert Carlyle (Begbie) Kelly Macdonald (Diane) Peter Mullan (Swanney) James Cosmo (Sr. Renton) Eileen Nicholas (Sra. Renton) Susan Vidler (Allison) Pauline Lynch (Lizzy) Shirley Henderson (Gail) Stuart McQuarrie (Gavin / Turista estadounidense) Irvine Welsh (Mikey Forrester) Dale Winton (Presentador del concurso televisivo) Keith Allen (Camello) Kevin Allen (Andreas) Annie Louise Ross (Madre de Gail) Billy Riddoch (Padre de Gail) Fiona Bell (Madre de Diane) Vincent Friell (Padre de Diane) Hugh Ross (Hombre) Victor Eadie (Hombre) Kate Donnelly (Mujer) Finlay Welsh (Sheriff) Eddie Nestor (Agente inmobiliario)
Productora	Film4 Productions Fegment Films
País	Inglaterra
Presupuesto	1,5 mill. £
Género	Drama

Fuente: elaboración propia

Ficha de análisis 3. *Historias del Kronen*

1. Ficha técnica	
Título	Historias del Kronen
Fecha de estreno	28 de abril de 1995
Duración total	1h 35min

Director	Montxo Armendáriz
Reparto	Juan Diego Botto (Carlos) Jordi Mollà (Roberto) Núria Prims (Amalia) Aitor Merino (Pedro) Armando del Río (Manolo) Diana Gálvez (Silvia) Iñaki Méndez (Miguel) Mercedes Sampietro (Madre de Carlos) André Falcon (Abuelo de Carlos) Josep María Pou (Padre de Carlos) Cayetana Guillén Cuervo (Hermana de Carlos) Mary González (Tía de Carlos) Pilar Castro (Nuria) Carmen Segarra (Trabajadora del hogar) Eduardo Noriega (Joven pelea 1) Pedro Miguel Martínez (Doctor) Claude Pascadel (Tío de Carlos) Elizabeth Page (Katy) Florence Bellone (Enfermera) Sandra Martín (Hermana de Roberto) Juan Ollé (Sacerdote) Mari Luz Olier (Madre de Amalia) Pilar Ordóñez (Prostituta) Luisa Solaguren (Prima de Carlos) Enrique Escudero (Camarero) Elvira Mínguez (camarera) Javier Lucas (Joven pelea 2) Iñaki Crespo (Portero del bar) Enrique Villanueva (Dueño del Kronen) Úrsula (Travesti) Luis Crespo (Chico de La Nave) Velilla Valbuena (Chica de La Nave) Txuma Segura (Guitarrista del grupo) David Herrera (Guitarrista del grupo) Luis Miguel Navalón (Bajista del grupo) Carolina Walker (Chica cabreada) José Manuel Velázquez (Doble de acción) Dafnis Fernández (Doble de acción)
Productora	Alert Film Elías Querejeta Producciones Cinematográficas Victories Productions
País	España
Presupuesto	200 mill. Ptas (1,2 mill € en la conversión)
Género	Acción Drama

Fuente: elaboración propia

Ficha de análisis 4. *Ça commence aujourd'hui*

1. Ficha técnica	
Título	Ça commence aujourd'hui
Fecha de estreno	12 de marzo de 1999
Duración total	1h 57min
Director	Bertrand Tavernier
Reparto	<p>Philippe Torreton (Daniel Lefebvre) Maria Pitarresi (Valeria) Nadia Kaci (Samia Damouni) Véronique Ataly (Mrs. Lienard) Nathalie Bécue (Cathy) Emmanuelle Bercot (Mrs. Tievaux) Françoise Bette (Mrs. Delacourt) Christine Citti (Mrs. Baudoin) Christina Crevillén (Sophie) Sylviane Goudal (Gloria) Didier Bezace (Inspector) Betty Teboulle (Mrs. Henry) Gérard Giroudon (Alcalde) Marief Guittier (Madre de Daniel) Daniel Delabesse (Marc) Jean-Claude Frissung (Compañero del director) Thierry Gibault (Inspector de policía) Philippe Meyer (Miembro del consejo) Gérald Cesbron (Sr. Henry) Michelle Goddet (Madre del niño maltratado) Stefan Elbaum (Tío del niño maltratado) Nathalie Desprez (Sra. Bry) François Miquelis (Sra. Duhem) Frédéric Richard (Sr. Bacheux) Johanne Cornil-Leconte (Sra. Bacheux) Sylvie Delbauffe (Mujer con bebé) Lambert Marchal (Rémi) Kelly Mercier (Laetitia) Mathieu Lenne (Jimmy) Rémi Henneuse (Kevin) Corinne Aghte (Sra. Paquotte) Dominique Bouchard (Doctor) Benoît Constant (Padre de Daniel) Patrick Courteix (Vecine del Sr. Henry) Véronique Dargent (Sra. Loiseau) Valérie Dermagne (Enfermera) Lilyane Discret (Madre joven) Leila Duhem (Sra. Polliaert) Yamina Duvivier (Sra. Chimot) Séverine Fernand (Madre de Angeline) Catherine Gorosz (Sra. Daumise) Christophe Guichet (Hermano de Daniel) Nadia Ikisse (Sra. Mimouni) Marie-Madeleine Langlois (Mujer del vecino) Nelly Larachiche (Sra. Legrand)</p>

	France Leroy (Dueño del café) Claudie Liénard (Doctor de la Sra. Henry) Marcelle Loutre (Madre de Guegdan) Jacky Meunier (Padre de Valeria) Cécile Motagnon (Sra. Lamart) Michèle Niewrzeda (Sra. Bornat) Vincenza Orologio (Madre de Valeria) Marie-Françoise Prette (Sra. Marchal) Linda Prudhomme (Sra. Dupuis) Monique Quivy (Mujer del comedor) Claude Ronnaux (Compañero) Françoise Sage (Sra. Mériaux) Pascale Verdière (Niñera)
Productora	Canal + Les filmes Alain Sarde Little Bear TF1 Films Production
País	Francia
Presupuesto	6,1 mill €
Género	Drama

Fuente: elaboración propia

Ficha de análisis 5. *Knockin' on Heaven's Doors*

1. Ficha técnica	
Título	Knockin' on Heaven's Doors
Fecha de estreno	20 de febrero de 1997
Duración total	1h 27min
Director	Thomas Jahn
Reparto	Til Schweiger (Martin Brest) Jan Josef Liefers (Rudi Wurlitzer) Thierry van Werveke (Henk -der Belgier) Moritz Bleibtreu (Abdul -der Araber) Huub Stapel (Frankie 'Boy' Beluga) Leonard Lansink (Comisario Schneider) Ralph Herforth (Asistente Keller) Cornelia Froboess (Frau Brest – Martins Mutter) Rutger Hauer (Curtiz) Willi Thomczyk (Vendedor de coche) Christiane Paul (Asistente de ventas) Hannes Jaenicke (Policía en motocicleta) Vladimir Weigl (Harald Rohwitz) Jenny Elvers (Enfermera de laboratorio A) Corinna Harfouch (Enfermera de laboratorio B) Tobias Schenke (Joven) Hark Bohm (Psicólogo de la policía) Jürgen Becker (Empleado de la gasolinera) Wolfgang Kaven (Dr. Graf) Bernd Hoffmann (Dr. Wortmann)

	<p>Muriel Baumeister (Enfermera de la ambulancia) Helen Duval (Patrone del burdel) Christoph Ott (Policía en el ascensor) Henry Lupprian (Chico del hotel) Georg Roth (Mánager del hotel) Florian Fitz (Policía en el hotel) Xenia Seeberg (Policía en el hotel) Markus Knüfken (Policía civil 1) Tyron Ricketts (Policía civil 2) Sascha Kentsch (Policía civil 3) Ralf Hempel (Policía civil 4) Dana Schweiger (Mujer joven en la estación) Valentin Schweiger (Bebé en la estación) Mick Schweiger (Hermano Rodríguez 1) Salvatore Pascale (Hermano Rodríguez 2) Evangelos Pananos (Hermano Rodríguez 3) Gustav Adolph (Carlos) Anton Rattinger (Policía en el coche) Ayhan Vanelli (Turco en la cafetería) Ludwig Boettger (Farmacéutico) Clelia sarte (Reportera de televisión) Eva Mannschott (Empleada del banco) Nicholas Bodeux (Empleado del banco) Lauren Stark (Niña) Sönke Wortmann (Director) Brunhilde Wiersbitzky-Wester (Mujer en la farmacia) Ursula Schreiber (Mujer con Capri) Lionel John Dent (Médico de urgencias) Corinna Flock (Sra. Puff 1) Janine Kunze (Sra. Puff 2) Thomas Jahn (Taxista) Bernd Eichinger (Hombre adinerado) Angelika Howland (Bailarina) Melanie D. Sievernich (Bailarina) Gloria Haddaway (Bailarina) Sabine Brandauer (Bailarina)</p>
Productora	Buena Vista International Fil Production (Germany) Mr. Brown Entertainment
País	Alemania
Presupuesto	3,5 mill DEM (1,7mill € en la conversión)
Género	Crimen Comedia Drama

Fuente: elaboración propia

Ficha de análisis 6. *Fight Club*

1. Ficha técnica	
Título	Fight Club
Fecha de estreno	6 de octubre de 1999

Duración total	2h 19min
Director	David Fincher
Reparto	<p>Edward Norton (Narrador) Brad Pitt (Tyler Durden) Meat Loaf (Robert Paulsen) Zach Greiner (Richard Chesler) Richmond Arquette (Interrno en el Hospital) David Andrews (Thomas de <i>Remaining Men Together</i>) George Maguire (Líder de <i>Remaining Men Together</i>) Eugenie Bondurant (Mujer llorando de <i>Onward and Upward</i>) Christina Cabot (Líder de <i>Partners in Positivity</i>) Helena Bonam Carter (Marla Singer) Sidney 'Big Dawg' Colston (Ponente en <i>Free and Clear</i>) Rachel Singer (Chloe) Christie Cronenweth (Asistente aérea en el <i>Chek In</i>) Tim DeZarn (Inspector Bird de <i>Federated Motor Co.</i>) Ezra Buzzington (Inspector Dent de <i>Federated Motor Co.</i>) Dierdre Downing-Jackson (Mujer de negocios en el avión) Bob Stephenson (Oficial de Seguridad del aeropuerto) Charlie Dell (Portero en las Torres <i>Pearson</i>) Rob Lanza (Hombre en traje) David Lee Smith (Walter) Holt McCallany (Mecánico) Joel Bissonnette (Maitre de <i>D'Food Court</i>) Eion Bailey (Ricky) Evan Mirand ('Steph') Robby Robinson (Contrincante del mes que viene) Lou Beatty Jr. (Policía en el edificio de Marla) Thom Gossom Jr. (Detective Stern) Valerie Bickford (Compradora de cosméticos) Jared Leto (Cara de ángel) Peter Iacangelo (Lou) Carl Ciarfallo (Guardaespaldas de Lou) Stuart Blumberg (Vendedor de coches) Todd Peirce (Primer hombre en el concesionario) Mark Fite (Segundo hombre en el concesionario) Matt Winston (Estudiante del seminario) Joon Kim (Raymond K. Hessel) Bennie Moore (Conductor del bus con la nariz rota) Lauren Sanchez (Reportera del Canal 4) Pat McNamara (Comisionario Jacobs) Tyrone R. Livingston (Ponente en el banquete) Owen Masterson (Ayudante de cámara del aeropuerto) David Jean Thomas (Policía) Paul Carafotes (Salvator, camarero del <i>Winking</i>) Christopher John Fields (Propietario de <i>Dry Cleaners</i>) Anderson Bourell (Cliente magullado del bar 1) Scotch Ellis Loring (Cliente magullado del bar 2) Michael Shamus Wiles (Camarero en <i>Halo</i>) Andi Carnick (Recepcionista de Hotel) Edward Kowalczyk (Camarero en <i>Clifton</i>)</p>

	Leonard Termo (Sargento Desk) Van Quattro (Detective Andrew) Markus Radmond (Detective Kevin) Michael Girardin (Detective Walker)
Productora	Fox 2000 Pictures New Regency Productions Linson Films Atman Entertainment Knickerbocker Films Taurus Films
País	Estados Unidos Alemania
Presupuesto	63 mill US\$ (60 mill € en la conversión)
Género	Drama Acción

Fuente: elaboración propia

Anexo 1: Letra de la canción *Lust for Life* (Iggy Pop, 1977)

Here comes Johnny Yen again	Drive a G.T.O.
With the liquor and drugs	Wear a uniform
And a flesh machine	All on a government loan
He's gonna do another striptease	I'm worth a million in prizes
Hey man, where'd you get that lotion?	Yeah, I'm through with sleeping on the sidewalk
I've been hurting since I bought the gimmick	No more beating my brains
About something called love	No more beating my brains
Yeah, something called love	With the liquor and drugs
Well, that's like hypnotizing chickens	With the liquor and drugs
Well, I'm just a modern guy	Well, I'm just a modern guy
Of course, I've had it in the ear before	Of course, I've had it in my ear before
Been on a lust for life	'Cause of a lust for life (lust for life)
'Cause of a lust for life	...
I'm worth a million in prizes	
With my torture film	

Anexo 2: Letra de la canción de la primera secuencia analizada de *Historias del Kronen*

Demasiada gente	Se las arreglaran
Pensando por ti	Para que estés solo
Tratan de decirte	Cuando vayas a hablar
Cómo has de vivir	No hay sitio para ti
Tratan de decirte	No hay sitio para ti
No hay sitio para ti	No hay sitio para ti
Podías haber sido	No hay sitio para ti
Como los demás	No hay sitio para ti
Pero has preferido	Porque tú eres así
No dejar de luchar	Demasiada gente
No ser un tornillo más	Pensando por ti
De la sociedad	Tratan de decirte
No hay sitio para ti	Cómo has de vivir
Es tu forma de actuar	Tratan de decirte
No hay sitio para ti	No hay sitio para ti
Es tu forma de pensar	...
Si no pueden contigo	

Anexo 3: Fragmento del guion perteneciente a la primera secuencia analizada de *Ça commence aujourd'hui*

INT. – DÍA

COMPAÑERO DEL DIRECTOR

Fumar en los lavabos rejuvenece

DANIEL

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

Una reunión de coordinación... Hay que callarse y escuchar a gente estupenda que no tiene ninguna responsabilidad.

COMPAÑERO DEL DIRECTOR

Ya sabemos que esto es inútil. Aunque el aspecto social no nos incumbe, cada uno a lo suyo. De la curva de Gauss los que me interesan no son los de abajo, sino los del medio, esos aún podemos rescatarlos. A los de abajo es inútil, nosotros no somos Dios y encima nos pagan mal.

DANIEL

Tu curva de Gauss es una mierda. No me sirve. Casi todos mis críos lo pasan mal. La sociedad está que arde, la verdad es que reunirse alrededor del gran jefe para escuchar su discurso es una pérdida de tiempo.

COMPAÑERO DEL DIRECTOR

¿Qué quieres que hagamos? No somos el SAMUR, somos directores de escuela. Si te ocupas de los casos extremos descuidas a los demás.

DANIEL

¿Entonces tiramos a la mitad a la basura y con los otros ya se verá? La basura nos estallará en la cara porque no para de crecer.

COMPAÑERO DEL DIRECTOR

Es muy fácil acusar a los demás, pero yo soy optimista. Tengo ordenadores, un periódico escolar, hacemos excursiones a París... y tengo alumnos que aprenden con este método.

DANIEL

Hablemos de métodos. ¿Te acuerdas de Loranne y su camisa de fuerza? Habremos salvado a 10 o más con tus curvas y tus métodos, pero ¿qué ha sido de Loranne? ¿Y si se suicida o mata a alguien? Hay muchos niños que están al borde del abismo, que son ignorados. No es una labor social, se trata de escucharlos, de mirarlos.

Anexo 4: Fragmento del guion perteneciente a la segunda secuencia analizada de *Ça commence aujourd'hui*

INT. - DÍA

DANIEL

Hay dos críos en mi escuela a los que ha prohibido entrar en el comedor. ¿Qué hago? ¿Los llevo al McDonald's o qué? Tienen que comer algo para poder aguantar.

ALCALDE

Es una decisión del Consejo Municipal y no me enorgullezco. Hay muchas familias que abusan de las ayudas y perdemos mucho dinero.

DANIEL

Solo son 20 francos. 20 francos.

ALCALDE

20 francos cientos de veces es dinero y las familias hace 5 meses que no me entregan vales y comen gratis. Y no son los más pobres.

DANIEL

¿Y cuántos niños no comen?

ALCALDE

Sr. Lefebvre no intente darme lecciones. Hay un 34% de paro en el municipio, arrastro un déficit de mi predecesor... Ya me gustaría a mí tener la solución. Casi todo el presupuesto se va en acción social. No es el único, tengo ocho escuelas y no hay dinero, ni empleo. Las empresas están cerrando una tras otra. Me mato por el presupuesto. He escrito al ministro varias veces.

DANIEL

No me ha dicho qué hago con los niños.

ALCALDE

Que los padres sean responsables.

DANIEL

Ya veo. No lo esperaba de un comunista.

ALCALDE

Domingo, E. (2022). *Disidencia cinematográfica: crítica al capitalismo en el cine de finales del s.XX desde distintas perspectivas nacionales*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid

El comunismo no tiene nada que ver. Hay cosas que puedo hacer y otras que no puedo. Hemos pasado de un paternalismo de los mineros al de los privilegiados. Quisiera un empleo, alcalde. Quisiera una casa. Y si no se la das, votan a la extrema derecha. No puedo hacer milagros, ¿sabe?

DANIEL

Adiós.

Anexo 5: Fragmento del guion perteneciente a la primera secuencia analizada de *Fight Club*

INT. – NOCHE

NARRADOR (V.O)

Like so many others, I had become a slave to the Ikea nesting instinct. If I saw something clever, like a little coffee table in the shape of a ying-yang I had to have it. The ‘*Klipske*’ personal office unit, the ‘*Hovetrekke*’ home exer-bike, or the ‘*Johannshamn*’ sofa with the Strinne green stripe pattern. Even the ‘*Rizlampa*’ wire lamps of environmentally friendly unbleached paper. I’d flip through catalogues and wonder: What kind of dining set defines me as a person? I had it all. Even the glass dishes with tiny bubbles and imperfections, proof that they were crafted by the honest, simple, hardworking indigenous people of wherever. You used to read pornography, now it was the ‘*Horchow*’ collection.

Anexo 6: Fragmento del guion perteneciente a la segunda secuencia analizada de *Fight Club*

INT. – NOCHE

TYLER

Man, I see in *Fight Club* the strongest and smartest men who’ve ever lived. I see all of this potential and I see it squandered. Goddam it. An entire generation pumping gas, waiting tables. Slaves with white collars. Advertising has us chasing cars and clothes, working jobs we hate so we can buy shit we don’t need. We’re the middle children of history, man. No purpose or place. We have no great war, no great depression. Our great war is a spiritual war. Our great depression is our lives. We’ve all been raised on television to believe that one day we’d all be millionaires and movie gods and rockstars. But we won’t. And we’re slowly learning that fact. And we’re very, very pissed off.