

Metodología para el análisis de los modos de representación del
protagonista financiero en el cine de ficción de Hollywood

*Methodology for the Analysis of the Modes of Representation of the
Financial Protagonist in Hollywood Fiction*

Julián Franco-Lorenzana. Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctor Cum Laude en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas y
Máster en Gestión del Patrimonio Cinematográfico por la UCM. Cineasta e investigador
cinematográfico. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0424-569X>

Artículo recibido: 18/10/2024 – Aceptado: 27/02/2025

Resumen:

Para el desarrollo de la tesis doctoral denominada *Hollywood y el mundo de las finanzas a través de la representación de su protagonista en la época del cine sonoro (1934-2016)* se acudió a una metodología combinada sobre las bases teóricas de Sigfried Kracauer, Jesús González Requena y Sergei M. Eisenstein, lo que implicaba recurrir a un enfoque psicoanalítico y simbólico, un enfoque social e histórico y, finalmente, a un enfoque semiótico y estético. El objetivo era encontrar aquellos puntos de conexión entre los diferentes enfoques y comprobar cómo estas conexiones quedaban representadas en los 16 textos cinematográficos que componían la muestra objeto de estudio. Esta metodología permitió alcanzar conclusiones que desbordaban estas áreas llegando hasta cuestiones relacionadas con la moral y la metafísica, así como a descubrir una serie de códigos comunes en los filmes, según se detalla en este artículo.

Palabras clave:

cine, hollywood, ficción, protagonista, finanzas

Abstract:

*For the development of the doctoral thesis entitled *Hollywood and the world of finance through the representation of its protagonist in the era of sound cinema (1934-2016)*, a combined methodology was used, based on the theoretical bases of Sigfried Kracauer, Jesús González Requena and Sergei M. Eisenstein, which implied resorting to a psychoanalytic and symbolic approach, a social and historical approach and, finally, a semiotic and aesthetic approach. The aim was to find those points of connection between the different approaches and to check how these connections were represented in the 16 cinematographic texts that made up the sample under study. This methodology allowed conclusions to be reached that went beyond these areas, reaching issues*

related to morality and metaphysics, as well as discovering a series of common codes in the films, as detailed in this paper.

Keywords:

cinema, hollywood, fiction, protagonist, finance, sociology

1. Introducción: bases teóricas

La metodología que aquí se presenta se ha utilizado para hacer un análisis de una evolución histórica, y por lo tanto, de forma diacrónica; pero puede ser utilizada para hacer análisis sincrónicos. E incluye tanto análisis cuantitativos como cualitativos.

Respecto a las bases teóricas, Sigfried Kracauer, terminada la Segunda Guerra Mundial, rastreó aquellos signos que habrían anticipado el advenimiento del nazismo en las películas producidas en la Alemania previa a éste, proponiendo que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos por dos razones [...] Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual [...] En segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima” (Kracauer, 1947, p. 13). Y precisó que “más que credos explícitos lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que -más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 1947, p. 14), y tratan la “fisonomía psicológica de un pueblo en un determinado momento” (Kracauer, 1947, p. 15). Esas tendencias psicológicas que reflejan las películas es lo que denominaba *zeitgeist*.

El segundo pilar teórico de esta metodología y que complementa el enfoque socioeconómico e histórico es la Teoría del Texto, que desarrolla prolijamente dos materias que Kracauer apenas esboza: primero, cuando éste relaciona la génesis de la historia de Caligari con las experiencias traumáticas de sus creadores, Hans Janowitz y Carl Mayer; después, cuando hace un ligero bosquejo de cómo la escenografía del filme participa en su discurso. Y es que la Teoría del texto, desarrollada por Jesús González Requena, tiene por núcleo la concepción de los textos como los espacios donde se conforma la subjetividad y, por ello mismo, propone orientar el análisis desde la perspectiva del esclarecimiento de la experiencia de subjetividad que cada texto suscita. Y en la búsqueda de esa subjetividad intervienen las motivaciones conscientes o inconscientes del autor/creador; cineasta en el caso de este análisis. Es así como se desarrolla lo que Kracauer sólo apunta en el caso de la creación de Caligari.

Respecto al segundo contacto entre ambas teorías, se encuentra en el enfoque simbólico que propone la Teoría del Texto: “el texto es el espacio simbólico” (González-Requena, 1996, p. 30). Así, ese somero análisis escenográfico que planteaba Kracauer va a adquirir un estatuto principal en el análisis del texto cinematográfico.

También hay una idea en la que confluirán haciendo recorridos inversos, y que en palabras de Requena es que “resulta evidente la necesidad de apelar a la más amplia información sociohistórica -y por tanto intertextual- para la comprensión del funcionamiento de un texto narrativo” (González-Requena, 2013).

Por otra parte, propone la idea de que existen operadores textuales, “es decir, discretos y arbitrarios que permitan desencadenar la articulación discursiva” (González-Requena, 2013), operadores que serán de tipo escenográfico, de iluminación, etc. y que más allá del plano teórico, fundamentan la metodología a seguir en esta investigación.

El tercer pilar teórico, es el concepto de *organicidad del filme*, acuñado por Serguei Mijailovich Eisenstein para describir la forma en la que la idea principal, la esencia del filme, se encuentra en todos y cada uno de los planos que lo componen; es decir, que todos los planos deben cifrar la identidad del conjunto, en base a que “los diferentes «trazos» del registro construyen conceptos al igual que las líneas en los ideogramas, generando una noción de conjunto que trasciende la sumatoria de las formas iniciales” (Eisenstein, 2010, p. 139). Lo que implica que el texto guarda un sentido más allá de su discurso. Una idea que tiene su equivalente en la Teoría del Texto, que propugna que “el discurso constituye una estructura semiótica específica -un espacio semiótico autónomo de producción de significación, que no puede ser reducida a la mera adición de las frases que lo constituyen” (González-Requena, 2013), al igual que la tiene el concepto de organicidad, el cual responde a la idea de que “la isotopía o coherencia textual es, en cualquier caso, la propiedad nuclear del discurso que, como ha señalado Rastier, puede manifestarse en cualquiera de sus niveles de organización” (González-Requena, 2013).

Por último, esta metodología parte del análisis del protagonista debido a que “la figura del personaje es la más intensamente subjetiva, pues, vía procesos de identificación, es la más capaz de movilizar la subjetividad del espectador” (González-Requena y Casanova-Varela, 2022, p. 29).

En definitiva, la metodología que aquí se expone parte de la experiencia subjetiva para intentar alcanzar la experiencia colectiva, profundizando en conclusiones y complementando planteamientos como los expuestos por Constantin Parvulescu en *Global Finance on Screen* (2017), Andrea Werner en *‘Margin Call’: using film to explore behavioural aspects of the financial crisis* (2015) o Martínez Carrión en *Cine en historia económica: la Gran Depresión de los años 30* (2016).

2. Procedimiento genérico

La metodología que se siguió se basa en el deletreo del plano, herramienta fundamental de la Teoría del Texto que, explicado con sencillez, consiste en la observación y análisis de todos los elementos que conforman un plano, buscando las relaciones que existen entre esos componentes, según los fundamentos teóricos detallados en el epígrafe anterior. Y aunque este deletreo se hace de forma lineal, es decir, se deletrea cada plano según su orden de aparición en pantalla -con excepciones-, en la presente metodología, una vez ejecutado el deletreo, la exposición de los significantes y su significado se hizo paralelamente en todos los filmes de la muestra en función de una serie de áreas con la finalidad de compararlos. Tales áreas se establecen a partir del concepto de operadores textuales explicado en la introducción, lo que lleva a considerar que el texto cinematográfico está compuesto por seis capas interdependientes y complementarias entre sí.

De esta forma, los operadores textuales se agruparon en:

- Operadores argumentales: los referidos al argumento, los diálogos y los caracteres de los personajes.
- Operadores escenográficos: los referidos a las localizaciones, decoración, atrezzo, vestuario, maquillaje y peluquería.
- Operadores actorales: los referidos a la elección de los actores y a la interpretación de los mismos.
- Operadores fotográficos: los referidos a la iluminación, las decisiones cromáticas y la textura del filme.
- Operadores sonoros: los referidos a los efectos de sonido y la música.
- Operadores de articulación del texto: los referidos al montaje y la planificación.

Algunos de estos grupos se subdividieron en función de las necesidades del análisis textual, que fue confrontado simultáneamente con el análisis histórico y socioeconómico. En detalle:

1. Se toma una muestra significativa -bien por su número, calidad, importancia histórica, etc.- de filmes sobre un mismo tema principal de su argumento.
2. Se realiza el deletreo de cada uno de los títulos de la muestra.
3. Se hace un primer análisis de los operadores argumentales, poniendo el foco en los hechos y en los diálogos más significativos de cada uno de los filmes de la muestra. Después se establece una comparativa y se extraen las primeras conclusiones parciales.
4. En función de los resultados del análisis anterior se desplaza el foco hacia el carácter de cada uno de los protagonistas con el fin de atribuirle una valencia positiva o negativa, a saber, se sitúa al personaje en el polo positivo o negativo con respecto a la moral propia de su cultura. Para ello se fijan una serie de categorías que parten de los 7 pecados capitales y de las que se derivan otras, tales como “materialismo”, “hedonismo” y “narcisismo”. Y una vez realizada la categorización, se incluye a los protagonistas en cuatro grupos diferentes en función de su valencia y de menor a mayor grado de valencia positiva, o viceversa, de valencia negativa.
5. Se relaciona la valencia de cada uno de los personajes con los operadores argumentales ya expuestos en el punto 3, así como se extraen nuevas mecánicas argumentales en función de la valencia de los protagonistas. Se procede a una nueva comparativa de esos últimos operadores detectados. Se extraen conclusiones parciales.
6. A continuación se sitúa cronológicamente a cada filme, primero en función de su año de producción, y después en función de su año de ambientación, según el tema principal de su argumento. Se compara entonces el carácter del protagonista con el contexto económico en el que se ambienta y con el contexto económico en el que se produce el filme, lo que conduce a nuevas conclusiones parciales basadas en la relación carácter-coyuntura económica de los protagonistas.

7. Establecidas tales conexiones, se desplaza entonces el foco hacia la representación de las coyunturas sociales en las que viven los protagonistas, relacionando estas con su respectiva coyuntura económica. Esta exposición se hace desde un enfoque principalmente sociológico, aunque también a partir de otros enfoques que incluyen la antropología o la filosofía. Desde este tramo, el análisis se hace acudiendo a conocimientos de toda índole, la llamada *Enciclopedia* en la Teoría del Texto.

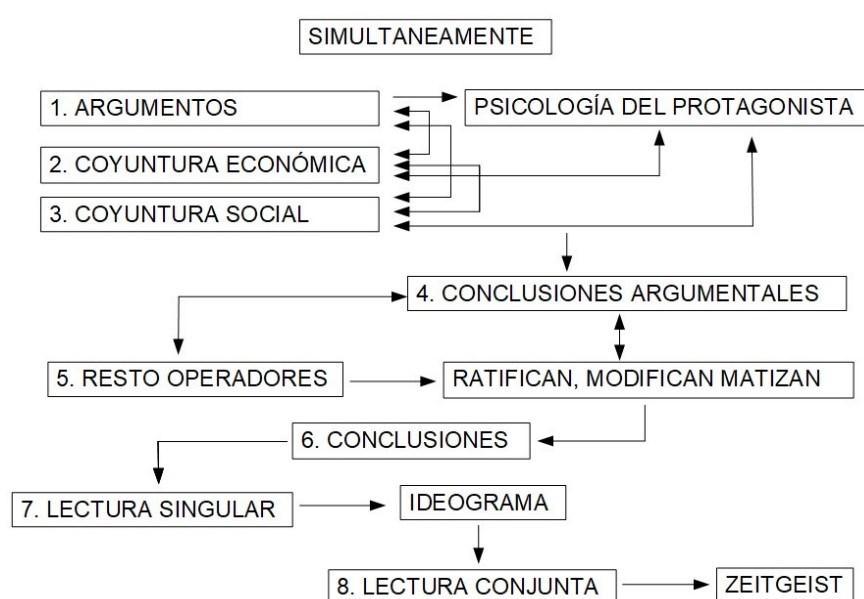
8. Estableciendo las conexiones entre los epígrafes anteriores se llega a las conclusiones sobre los operadores argumentales.

9. En el siguiente bloque del análisis se comprueba hasta qué punto el resto de operadores refrendan -complementan- o suplementan, modifican o contradicen los argumentales. Esta exposición se hace en función de la clasificación descrita en la introducción. Por lo tanto, se analizará la escenografía, la elección de los intérpretes y sus interpretaciones, la fotografía, el sonido y la música, y el montaje y la planificación. Y capa a capa se irán practicando comparativas para encontrar entre los filmes aquellos elementos, operadores, comunes o, por el contrario, singularmente significativos.

10. Una vez detectados todos los operadores y habiéndolos interconectado dentro de cada filme, se procede a hacer una lectura para hallar el sentido de cada uno de los discursos.

11. Finalmente se procede a hacer una lectura conjunta de los filmes en función de los operadores que se consideran los rasgos psicológicos colectivos que han anticipado o reflejado el zeitgeist, la psicología colectiva, en el periodo establecido en la muestra (Figura 1). Todo ello bajo la luz del concepto de organicidad del filme.

Figura 1
Pasos de la lectura conjunta de los filmes



3. Procedimiento aplicado

Como punto de partida, se formuló una primera pregunta de investigación: ¿Contendrán las películas de ficción de Hollywood, en su época sonora, rasgos socioculturales y psicológicos que han acompañado y determinado el contexto en el que se han desarrollado las distintas crisis bursátiles en Estados Unidos?

En lo que atañe a la delimitación del corpus objeto de análisis, se tomó una muestra de películas cuyo protagonista trabaja en el mundo de las finanzas, muestra que comprende casi todas las producciones de ficción de la etapa sonora entre los años 1934 y 2016, a excepción de aquellos títulos en los que, pese al trabajo del protagonista, el argumento no tiene ninguna relación con el mundo de las finanzas (4 filmes). En concreto:

1. *La casa de Rothschild /The House of Rothschild* (Alfred L. Werker, 1934)
2. *Qué bello es vivir/It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946)
3. *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947)
4. *El prestamista/ The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964)
5. *Entre pillos anda el juego/Trading Places* (John Landis, 1983)
6. *Wall Street* (Oliver Stone, 1987)
7. *Armas de mujer/Working Girl* (Mike Nichols, 1988)
8. *La hoguera de las vanidades/The Bonfire of the Vanities* (Brian De Palma, 1990)
9. *Pretty Woman* (Garry Marshal, 1990)
10. *Con el dinero de los demás/Other People's Money* (Norman Jewison, 1991)
11. *Cómo triunfar en Wall Street/The Associate* (Donald Petrie, 1995)
12. *El informador/Boiler Room* (Ben Young, 2000)
13. *American Psycho* (Mary Harron, 2000)
14. *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011)
15. *El lobo de Wall Street/The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)
16. *La gran apuesta/ The Big Short* (Adam McKay, 2016)

Para el análisis de los operadores argumentales se apeló a muy diversos autores, cuyo número es demasiado amplio como para incluirlos en este artículo. Por esta razón, se menciona aquí a aquellos de los que más aportaciones se tomaron, sin menoscabo del resto, cuyas contribuciones se estiman de igual valor. De la misma forma, por las restricciones de las normas de publicación, en el apartado dedicado a las referencias bibliográficas se incluirá tan solo un título de cada autor, aquel del que se tomaron la mayor cantidad de citas.

Para el área de psicología, se utilizaron, principalmente, los postulados de Sigmund Freud (1924) sobre el complejo de Edipo, la figura paterna, y la sexualidad humana; de Carl Jung (1970) las consideraciones sobre el inconsciente colectivo, la naturaleza iconoclasta del protestantismo y el concepto de atomización; y de Joseph Campbell (1949), sus planteamientos sobre el individualismo.

En cuanto al área de economía, de John Kenneth Galbraith (2009) se tomaron sus estudios acerca de la crisis bursátil de 1929, de Paul Krugman (2004) su análisis de la crisis de 2007 y de Luis de Velasco (2010) el suyo sobre las distintas crisis acaecidas a

lo largo del siglo XX. De Joseph Stiglitz (2010) se citaron sus estudios sobre la distribución de la riqueza, así como los análisis de Viviane Forrester (2001) sobre la financiarización de la economía. Y de Robert Shiller (2003) y Richard Thaler (2016) se incluyeron sus teorías sobre las relaciones entre la economía y la psicología.

En lo concerniente a la sociología, se contó con las aportaciones de Max Weber (2013) sobre la relación entre el capitalismo y el protestantismo, y su examen de La bolsa. De Emile Durkheim (2016) se citaron algunos de sus planteamientos acerca de la economía y la ética. De Anthony Giddens (1998) sus enunciados sobre la relación entre el capitalismo y la moral judeocristiana. De Ulrich Beck (2002) sus postulados sobre el efecto destructivo que produce la economía en la sociedad contemporánea. Y de Gilles Lipovetsky (2000) sus reflexiones acerca de la expansión del narcisismo en los Estados Unidos de principios de siglo XXI.

El análisis de los medios de comunicación se basó en las distintas teorías de Harold. D. Laswell (1948), y Paul Lazarsfeld y Elihu Katz (1955) sobre la influencia de dichos medios en el público. El examen de los mitos sociales de la época incluyó las aportaciones de José Manuel Losada (2016) en cuanto a definición y diferenciación entre mitos. La repercusión que ha tenido el desarrollo de la informática y las computadoras a nivel económico y a nivel social fue observada según las formulaciones de Armand Mattelart (2002). Para estudiar el consumo de psicotrópicos se siguieron los distintos estudios de Aldous Huxley (1992), Alejandro Villena Moya y Ana López Duran (2020) sobre las motivaciones y efectos de dicho consumo.

La adicción a los juegos de azar se examinó a la luz de los argumentos de Johan Huizinga (1938) sobre la importancia de los juegos en la conformación del sujeto, y la clasificación y reflexiones de Robert Callois (1986) sobre los distintos tipos de juegos. Además, se incluyó una visión psicosanitaria acerca de este tema con las aportaciones de Santiago Pérez Camarero (2020). El consumismo fue estudiado con el apoyo de las propuestas de Thorstein Veblen y Jean Baudrillard, los cuales apuntan a éste como un acto de estratificación social. Y para el área relacionada con la moral se incorporaron los postulados de Evagrio Pontico, quien estableció el primitivo listado de los pecados capitales; los de Epicuro de Samos y Aristipo de Cirene, en torno a las distintas formas de entender el hedonismo; y los escritos de Friederich Nietzsche contra la moral.

Con todo ello se agrupó a los protagonistas como sigue:

Submuestra A: los abiertamente positivos. Su motivación principal es la solidaridad/filantropía: Nathan Rothschild (*La casa de Rothschild*) y George Bailey (*Qué bello es vivir*). No obstante, ambos son materialistas, y Rothschild competitivo.

Submuestra B: los relativamente positivos. Su motivación principal inicial, aparte de ganar dinero, incluye la autoestima. Aunque lo que primordialmente les separa de la submuestra A es que su objetivo es el beneficio para sí mismos, al margen de los demás: Tess McGill (*Armas de mujer*), Laurel Ayres (*Cómo triunfar en Wall Street*) y Michael Burry (*La gran apuesta*). También son materialistas.

Submuestra C: los negativos por venganza. Su motivación principal es vengarse del mundo: Sol Nazerman (*El prestamista*), Henri Verdox (*Monsieur Verdoux*). Además, son materialistas y de forma perversa lujuriosos.

Submuestra D: los negativos por ambición. Su motivaciones principales iniciales son la soberbia o la codicia, o ambas: Louis Winthorpe y Billy Ray Valentine (*Entre pillos anda el juego*), Bud Fox y Gordon Gekko (*Wall Street*), Katherine Parker y Jack Trainer (*Armas de mujer*), Edward Lewis (*Pretty Woman*), Sherman McCoy (*La hoguera de las vanidades*), Larry Garfield (*Con el dinero de los demás*), Seth Davis (*El informador*), Patrick Bateman (*American Psycho*), Seth Bregman, Peter Sullivan, Eric Dale, Will Emmerson, Sam Rogers, Sarah Robertson, Jared Cohen y John Tuld (*Margin Call*), Jordan Belfort (*El lobo de Wall Street*), Mark Baum, Jamie Shipley, Charlie Geller y Jared Vennet (*La gran apuesta*). Además, a muchos de ellos se les relaciona con el consumo de alcohol y psicotrópicos, y con amantes y prostitutas. Y son altamente competitivos.

Una vez que se extrajeron todas estas conclusiones parciales se volvió a analizar el resto de las capas del filme para interpretar sus operadores. Entonces, tal y como se ha plasmado en el epígrafe anterior, se procedió a, primero, encontrar el ideograma, el sentido de cada filme, para, después, hacer una lectura conjunta y extraer el zeitgeist, término equivalente a la psicología colectiva, y sus variaciones, a lo largo del periodo de tiempo en el que estaba comprendida la muestra (1934-2016).

De esta forma, las áreas de estética, psicología, economía, sociología y moral quedaron interconectadas.

4. Resultados

El análisis arrojó los resultados siguientes en cuanto a protagonistas y argumentos:

- Si bien los dos filmes anteriores a 1947 contemplan la posibilidad de unas finanzas y unos financieros éticos, a partir de esa fecha los argumentos muestran a unos protagonistas con valencia negativa, es decir, situados, inicialmente, en el polo negativo con respecto a la moral.
- Que esa negatividad, independientemente del tratamiento cinematográfico que se les da a los personajes, se fundamenta en la codicia, la soberbia y el egoísmo hasta los años 80, a partir de los cuales, la figura del protagonista va a sumar otros atributos negativos tales como el consumo de psicotrópicos –principalmente cocaína- y el de prostitución – y amantes y aventuras sexuales esporádicas-, además de una competitividad desbocada y un excesivo culto a la apariencia.
- Que el materialismo está presente en toda la muestra, aunque en menor medida en los filmes anteriores a 1947.
- Que todos esos atributos negativos de los protagonistas forman parte de la configuración del Mito del Éxito Social, mito inmanente desarrollado a partir de los años 80 que supone una desregulación del individuo y que coincide con la

desregulación financiera llevada a cabo en esos años en Estados Unidos bajo el auspicio de la Era Reagan, al tiempo que se produjo una desindustrialización que afectó gravemente a su tejido productivo, y a partir de la cual tuvieron lugar tres de las cuatro grandes crisis bursátiles, en 1987, 2000 y 2008.

- Que el exponente paradigmático de ese mito es el jugador, quien consigue el dinero de forma rápida y fácil, lo que explica la dedicación de los personajes al juego de La Bolsa.

- Que no sólo los protagonistas se mueven impulsados por ese mito, sino que a partir de los años 80 la sociedad que les rodea responde al mismo impulso, según se representa.

- Que tal mito ha sido infiltrado a esa sociedad a través de los medios de comunicación.

- Que como resultado de esa desregulación se ha generado una sociedad desacralizada, cuyo centro es la consecución del beneficio económico a cualquier precio, lo que conlleva como gratificación los placeres mundanos y sensuales.

- Que la muestra de filmes refleja tal sociedad como fragmentada y estratificada en función de su raza, religión y clase social, y que se encuentra en conflicto por ello.

- Que en su representación el mundo de las finanzas no sólo participa de ese conflicto; además es prácticamente hermético para las mujeres -al menos en los puestos superiores-.

- Que toda esa coyuntura social genera, a su vez, individuos atomizados, carentes de una identidad que no sea un narcisismo en la mayor parte de los casos impostado, y que produce una pérdida de la identidad del sujeto.

- Que todo lo dicho hace que los filmes manifiesten una tendencia social al nihilismo.

- Que el choque entre esa moral tradicional occidental y la nueva moralidad monetaria encuentra su principal reflejo en las mecánicas argumentales constituidas por la representación de la celebración de La Navidad y de la figura del padre. En tanto que la atomización y el narcisismo de los personajes encuentra su manifestación en el creciente uso del punto de vista narrativo en primera persona.

- Que otros operadores argumentales, como los efectos, adquieren, con todos sus matices, los siguientes significados:

- El efecto invierno se vincula a la crudeza del mundo, de la vida en 6 títulos.

- El efecto lluvia traduce la tristeza de los personajes en 6 filmes.

- El efecto primavera se vincula a la alegría de vivir y la diversión en 3 filmes,

- Y el efecto noche, como el efecto sombra, está ligado a lo oculto, y por extensión, lo que debe ser ocultado, lo clandestino, lo secreto o lo que habita en las profundidades, las simas y los abismos. A partir de este punto se produce una diversa polisemia en el uso de la oscuridad: por una parte, representa El Mal; por otro, la luz expresa el conocimiento y la oscuridad la ignorancia, y por tanto, el misterio; también el peligro. Además, es usada para manifestar las simas anímicas y

psicológicas del ser humano. Pero también es usada para representar la reflexión, la profundidad de los pensamientos y el misterio, pero éste con connotaciones religiosas y místicas. Y, por supuesto, para representar la intimidad, y dentro de esta, la intimidad sexual. Por otra parte, en la estética realista la oscuridad forma parte de lo representado de forma natural.

En cuanto a los operadores de escenografía, se constata la existencia de una especie de códigos, flexibles, con matices e incluso con cierta polisemia, como siguen:

- Rascacielos de Wall Street: Monumentos glorificadores de la soberbia masculina, la desacralización de la sociedad y el culto al dinero.
- Toro de Wall Street: Idem.
- Dinero (físico y no físico): 1. Codicia. 2. Paso de la Economía Productiva a la Economía Financiera.
- Club: Exclusividad.
- Flores (y plantas): La pasión romántica y por extensión la mujer desde un punto de vista romántico.
- Mujer rubia: Objeto de pasión erótica.
- Mujer morena: 1. Objeto de pasión romántica. 2. Mujer trabajadora. 3. Mujer no deseable.
- Mujer pelirroja: Objeto de pasión erótica de fuerte carácter y firmeza.
- Pelo suelto femenino: 1. Receptividad sexual. 2. Carácter, independencia,
- Moño alto femenino: Sublimación de la sexualidad.
- Moño bajo femenino: Falta de receptividad. Frigidez.
- Media melena femenina: Pragmatismo.
- Coleta femenina: Idem.
- Armas: Definidores de la potencia masculina en su apogeo.
- Coches: Definidores del manejo de la propia virilidad.
- Espejos (o reflejos): Duplicidad.
- Cigarros puros: Definidores de la opulencia económica masculina.
- Cigarrillos: Definidores de la compulsión, la falta de control.
- Corbatas: Atadura masculina, sometimiento.
- Trajes masculinos: Apariencia.
- Sombreros: Claridad de mente, inteligencia, dignidad.
- Cocaína: Definidora del libertinaje de los pudientes.
- Prostitutas: Idem.
- Medios de comunicación: Creadores de mitos.
- Ordenadores: Juego de La Bolsa.
- Reloj: Urgencia

Por su parte, los operadores actorales indican un alto grado de compromiso de los responsables de las inversiones necesarias para la producción de los filmes, en tanto que, entre otras cosas, se basan en la celebridad de sus protagonistas.

En cuanto a los operadores de fotografía, fuera de su evolución técnica, se detectó que:

En lo que atañe a las decisiones cromáticas, se constató un fuerte carácter polisémico, aunque se dan varias repeticiones -con todos sus matices-: En 5 de los textos el azul

identifica a los negocios financieros. El color marrón oscuro de la madera indica la condición de pertenencia a las élites clásicas en 5 películas. En 4 de los títulos el color amarillo se utiliza como sinónimo o traducción de lo codiciable; y en 3 de los títulos el rojo va ligado al peligro o la alarma.

En lo que respecta a los operadores de sonido, aparte de su evolución técnica:

- Respecto a los efectos de sonido, se concluyó que se mantienen dentro del realismo, aunque hay algún uso simbólico de los mismos. Una elección de estilo que corresponde al realismo argumental de la mayor parte de los filmes.

- Y respecto a la música, 12 de los 16 textos fílmicos cuentan con música compuesta expresamente para ellos. Otros 2 cuentan con adaptaciones de obras previas y otros 2 textos carecen de ambas. De entre las películas con música compuesta ad hoc, esta es fundamental en 7. De entre las que tienen adaptaciones, estas son fundamentales en 2. En el resto de los textos, 7, tienen más peso las canciones previas. En 7 se incluyen canciones coetáneas al momento de ambientación, éxitos de entonces en 6. En 11 se incluyen canciones anteriores al momento de ambientación, en 11 éxitos clásicos, y en 2 se incluyen también temas menos conocidos.

Consecuentemente, se apreció cómo la música compuesta expresamente va perdiendo peso frente a los éxitos populares del momento a partir de los años 80. Unos éxitos populares que abarcan casi todos los estilos, desde la música clásica hasta el rap, dependiendo de la época, pero no siempre sujetos a la misma, que se refieren total o parcialmente a la acción que musican, y que se emplean tanto como refrendo de esa acción, como de forma irónica. Y de entre esos clásicos, hay que señalar el uso de la ópera para definir a las élites económicas, que se da en 9 de los textos, y de entre la música clásica culta la prevalencia de Mozart, que suena en 5 textos, sobre Verdi, que suena en 2. A Puccini se le nombra, no suena, en otros 2 textos. Sin duda es el carácter cómico o bufo de parte de la obra de Mozart el motivo de tal elección, teniendo en cuenta que en 4 de los textos en los que suena son comedias.

En cuanto a los operadores de articulación del texto:

- La estructura de montaje:

En *La casa de Rothschild* refleja el ascenso social de los Rothschild marcado por un fuerte componente genealógico.

En *Qué bello es vivir* expresa el poder divino de Yavé, quien no sólo es acreedor de la vida y la muerte de los hombres, también tiene el poder de cambiar el curso de los acontecimientos.

En *Monsieur Verdoux*, refleja “las vueltas que da la vida”, y como un asesino se convierte en Historia.

En *El prestamista* enfatiza el impacto de los recuerdos en Nazerman, la influencia de la memoria en la vida posterior, una presencia en su caso invasora y fagocitadora, y

que termina anclando al protagonista en su tortuoso pasado hasta hacerle insoportable el presente.

En *Entre pillos anda el juego* contrapone la vida de las ricas élites con la de las clases más humildes, en principio en conflicto, hasta que ambas se unen para desbancar a sus opresores, los representantes tradicionales de esas élites.

En *Wall Street* reproduce la forma de una montaña rusa, con sus ascensos meteóricos y sus vertiginosas caídas, sus curvas de insólito peralte y sus intrincados cambios de rasante. Y esa montaña rusa es por la que transita el ánimo de Fox a lo largo del filme.

En *Armas de mujer* manifiesta los tres estadios en la relación de ambas mujeres: el de la confianza, el de la rivalidad oculta y el de la confrontación abierta.

En *La hoguera de las vanidades* quiere poner de relevancia la experiencia periodística de Fallow, es decir, la narración de hechos reales en los que el narrador se ha visto envuelto como espectador.

En *Pretty Woman* expresa la progresión en la relación, primero erótica y romántica después, de Lewis y Vivian.

En *Con el dinero de los demás* se corresponde con la mirada satírica hacia Garfield y sus tejemanejes en contraposición a la mirada hacia Jorgenson, una mirada de respeto -incluso admirativa-.

En *Cómo triunfar en Wall Street* marca la caída, ascenso meteórico, segunda y más profunda caída, y cénit de Ayres, expresión de los principios de tenacidad y trabajo duro inculcados a la protagonista.

En *El informador* reproduce el vértigo del jugador, la excitación por el riesgo y la ganancia sin ninguna otra consideración, para exponer después la pérdida y las consecuencias de esa concepción del juego, la del empedernido.

En *American Psycho*, el carácter fragmentario de la estructura enfatiza la doble vida de Bateman, así como la naturaleza onírica -irreal e inconsistente- de la narración, o al menos, de gran parte de la narración.

En *Margin Call*, la disposición piramidal vertebró el rito iniciático al que se someten Sullivan y Bregman, el de la entrada en la corte de las élites.

En *El lobo de Wall Street* reproduce la forma en la que Belfort quiere vanagloriarse contando su historia, al tiempo que su enrevesamiento pone de manifiesto las consecuencias de los excesos del protagonista y el caos en el que se mueven sus recuerdos, dentro de su historia de auge, caída y segundo auge.

En *La gran apuesta* la estructura de collage persigue apuntalar la idea

de que toda la sociedad participó y se vio afectada por la Crisis de las Subprime.

-Tratando la muestra como conjunto, en cuanto a la estructura externa se aprecia una falta de evolución en su complejidad si bien es cierto que en las dos últimas películas de la muestra, producidas tras 2010, estas estructuras ganan en abigarramiento y sinuosidad. Por otra parte, sí que se detecta una pérdida de los fundidos como elementos de transición temporal, siendo sustituidos por transiciones a corte y secuencias externas a la narración.

- Se observa un incremento en la velocidad de los ritmos narrativos, logrado a través de la inclusión de una mayor cantidad de planos para la resolución de la secuencia, la combinación más rápida de los planos y el movimiento de cámara, éste último gracias al uso de travelines, grúas, zooms y estabilizadores.

- A partir de los 60 hay un mayor uso de ángulos de cámara enfáticos en la planificación, tales como el contrapicado forzado, así como un mayor uso de las grúas, y la aparición del plano aéreo -sin trucaje- en los filmes a partir de los años 80.

En definitiva, que la muestra de textos ofrece una mirada mayoritaria y continuadamente negativa sobre el mundo de las finanzas que parece no haber calado en la sociedad norteamericana si se consideran las sucesivas crisis financieras. Algo que se puede explicar porque, según lo representan esos filmes, al otro lado de la balanza se encuentran la necesidad de autorrealización y reconocimiento, el principio del placer, y, sobre todo, la posibilidad de ganarle al destino. Mirada que se expresa en todas las capas del filme a través de sus operadores.

Que, aunque muchos de los textos contienen elementos anticipatorios, no se puede establecer con exactitud si se debe a un proceso de retroalimentación prolongada, es decir, no se puede establecer un *zeitgeist* completamente puro.

Y, por último, que las coincidencias entre los tres pilares teóricos de esta tesis, junto con sus conclusiones, induce a pensar que la dimensión cinematográfica surge como un acto de comunión, no de comunicación, entre creador/es y espectador/es.

5. Discusión e hipótesis

Más que una discusión sobre los resultados, lo que se propone en este epígrafe es una serie de hipótesis que deberán probarse en análisis futuros:

Se pueden encontrar otros filmes norteamericanos con temática distinta que, sin embargo, expresarán la misma psicología colectiva en el mismo periodo de tiempo.

Se pueden encontrar otros filmes occidentales de la misma temática pero de nacionalidad diferente, que expresarán la misma psicología colectiva en un periodo de tiempo similar, debido a la influencia geopolítica, económica y cultural de Estados Unidos.

El fuerte carácter industrial del cine de Hollywood ha llevado a generar por parte de los creadores, y a aceptar por parte de los espectadores, consciente o inconscientemente, una serie de códigos que operan en todas y cada una de las capas del filme. Esos códigos, no obstante, estarán sujetos al texto, y por lo tanto, a la temática o el género o el subgénero al que pertenezca; es decir, los mismos operadores podrán tener significados distintos a los aquí expuestos. También, esos códigos podrán encontrarse subvertidos o invertidos. Y además, que distintas temáticas tendrán sus propios operadores.

6. Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (2016). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Beck, U. (2002). *La sociedad del riesgo global*. Siglo XXI.
- Callois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de cultura económica de México.
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Titivillus.
- De velasco, L. (2010). *No son sólo algunas manzanas podridas*. El Viejo Topo.
- Durkheim, E. (2016). *El suicidio. Un estudio de sociología*. Titivillus.
- Eisenstein, S. M. (2010). *Sergei Eisenstein: Selected Works (Writings, 1922-1934)* Recopilación de R.Taylor. Vol. 1. BFI publishers.
- Forrester, V. (2001). *Una extraña dictadura*. Anagrama.
- Freud, S. (1924). *El sepultamiento del complejo de edipo*. Vol XIX. Amorrortu Editores.
- Galbraith, J. K. (2009). *El Crash de 1929*. Ariel.
- Giddens, A. (1998). *El capitalismo y la moderna teoría social*. Idea Book.
- González-Requena, J. (2000). *El ser de las imágenes*.
<https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes>.
- González-Requena, J. y Casanova, B. (2022). Story versus discourse in film studies: a return to the theory of enunciation. *Semiótica*, 246(1), 61-86.
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens*. Alianza.
- Huxley, A. (1992). *Las puertas de la percepción*. Edhasa.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Ibérica.

- Katz, E y Lazarsfeld, P. (1955). *Personal Influence. The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*. The Free Press.
- Kracauer, S. (1947). *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Krugman, P. (2004). *El gran engaño. Ineficacia y deshonestidad: Estados Unidos ante el siglo XXI*. Crítica.
- Lasswell, H.D. (1948). *Estructura y función de la comunicación en la sociedad*. En M. Moragas Spá (ed.) *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gilli.
- Lipovetsky, G. (2000). *La Era del Vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Losada, J. M. (2016). *Mitos de hoy. Ensayos de Mitocrítica Cultural*. Logos Verlag Berlin GmbH.
- López Durán, A. y Becoña Iglesias, E. (2009). *El consumo de cocaína desde la perspectiva psicológica*. *Papeles del Psicólogo*, 30(2), 125-134.
- Martinez-Carrión, J. M. et al. (2016). *Cine en historia económica: la Gran Depresión de los años 30*. En M. A. Bringas Gutiérrez (coord.) *Nuevas perspectivas en la investigación docente de la historia económica*, (pp. 513-536). Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Mattelart, A. (2002). *Historia de la sociedad de la información*. Paidós.
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del Bien y del Mal*. Alianza.
- Parvulescu, C. (2017). *Global Finance on Screen*. Routledge.
- Pérez Camarero, S., Alcalá Revilla, B., Pérez Cañellas, G., & Yahón, A. (2020). *Juventud y juegos de azar. Una visión general del juego en los jóvenes*. Instituto de la juventud.
- Shiller, R. (2003). *Exuberancia Irracional*. Turner.
- Stiglitz, J. (2010). *Caída libre*. Taurus.
- Thaler, R. (2016), *Todo lo que he aprendido con la psicología económica*. Deusto. Centro Libros PAF, S. L. U.
- Veblen, Thorstein, (1995). *Teoría de la clase ociosa*, FCE.
- Villena Moya, A., Mestre-Bach, G. y Chiclana, C. (2020). *Uso y uso problemático de pornografía en adolescentes: un debate no resuelto*. *Adolescere Revista de*

Formación Continuada de la Sociedad Española de Medicina de la Adolescencia, 8(2), 32-43.

Weber, M. (2013). *La bolsa, introducción al sistema bursátil*. Daruma.

Werner, A. (2014). 'Margin Call': using film to explore behavioural aspects of the financial crisis. *Journal of Business Ethics*, 122, 643-654.

Financiación: No cuenta con financiación.

Conflicto de intereses: los autores declaran que no existen.

Traducción al inglés: aportada por los autores.

HOW TO CITE (APA 7ª)

Franco-Lorenzana, J. (2025). Metodología para el análisis de los modos de representación del protagonista financiero en el cine de ficción de Hollywood. *Comunicación & Métodos – Communication & Methods*, 7(1), 65-80.
<https://doi.org/10.35951/v7i1.231>