



***Indiewood* y las narrativas de la crisis. La vigencia del arquetipo doméstico del New Deal**

Antonio Sánchez-Escalonilla

En sus estudios sobre la sociedad norteamericana en el cine de los años treinta, Ross y May resaltan el papel de directores independientes como Ford, Wyler, Capra, LeRoy o Vidor, implicados en una corriente contranarrativa que sintonizaba con los valores del New Deal. Dentro del ambiente convulso de la Gran Depresión, una parte de Hollywood empatizó con los sufrimientos de la población y, de acuerdo con Ross, se impulsaron las denominadas *narrativas de conversión*: un tipo de cine multicultural, garante de «un nuevo y acogedor *ethos* democrático que promovía la igualdad de todos los ciudadanos, y que apeló a la cooperación entre las élites favorecidas y los inmigrantes» (ROSS, 2002: 128).

Además, May señala que, con su iniciativa, estos creativos se alejaron del *studio system*, reformularon arquetipos dramáticos y hasta los propios mitos nacionales, y «crearon un lenguaje para lo que todavía no existía: una democracia de productores pluralistas hostiles a los nuevos “cambistas” y “señores feudales” de la industria, en palabras de Roosevelt» (MAY, 2000: 97). Este lenguaje nuevo, surgido contra las narrativas de los años veinte, reconfiguró a través del cine buena parte de los referentes sociales norteamericanos, especialmente el imaginario del hogar, en un momento de crisis sin precedentes en la historia del país.

ENTRE LOS DIRECTORES
VINCULADOS A LAS
NARRATIVAS DE
CONVERSIÓN, FORD Y
CAPRA DESTACAN POR SU
PAPEL PREPONDERANTE
EN LA CONFIGURACIÓN
DEL PATRÓN HOGAREÑO
NORTEAMERICANO, EN
ESPECIAL, A TRAVÉS DE
SUS DOS PELÍCULAS MÁS
REPRESENTATIVAS: *LAS
UVAS DE LA IRA* Y *¡QUÉ BELLO
ES VIVIR!*

de la crisis a través de fórmulas de producción alternativas, alejadas del planteamiento comercial, para ofrecer sus retratos y reflexiones sociales. Por otro lado, resulta significativo que destacadas producciones independientes como *Pequeña Miss Sunshine* (Little Miss Sunshine, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006), *The Visitor* (Tom McCarthy, 2007), *Up in the Air* (Jason Reitman, 2009) y *Win Win* (Tom McCarthy, 2011), que reflejan hogares sometido a la crisis, empleen imaginarios domésticos forjados durante los años treinta y consolidados en los cuarenta.

En opinión de Selcer, más que un lugar común, el hogar supone un referente integral en la memoria colectiva norteamericana: «Durante los buenos momentos de nuestra historia, ha sido símbolo de todo lo bueno en la vida; durante los peores momentos, se ha usado como vara de medir del declive del país» (SELCER, 1990: 55). El alcance, vigencia y evolución de esta iconografía peculiar merece estudiarse en el cine contemporáneo, precisamente cuando Europa y Estados Unidos —que comparten referentes narrativos y sociales afines— se enfrentan a las consecuencias de un colapso económico que, como el ocurrido en 1929, se extiende a escala global y doméstica.

El imaginario doméstico en Ford y Capra

Entre los directores vinculados a las narrativas de conversión, Ford y Capra destacan por su papel preponderante en la configuración del patrón hogareño norteamericano, en especial a través de sus dos películas más representativas: *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) y *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946). En este trabajo nos proponemos explorar la presencia de sus fórmulas creativas en las producciones de Dayton, Faris, Reitman

Siete décadas más tarde, ante el colapso económico actual, el cine independiente norteamericano ha prestado atención a las narrativas de hogares en crisis a través de directores como Jonathan Dayton, Valerie Faris, Jason Reitman y Tom McCarthy. Sin duda, el concepto *independiente* manejado en los estudios fílmicos sobre el New Deal no se ajusta al fenómeno *Indiewood*, en el que se encuadra específicamente este grupo contemporáneo de realizadores. Sin embargo, en sus respectivas épocas, ambos movimientos abordaron las narrativas

y McCarthy: cuatro directores y guionistas igualmente interesados en las historias de ciudadanos ordinarios que ven amenazados sus hogares por culpa de la crisis.

En sus relatos, Ford y Capra abordan gestas de búsqueda o reconstrucción del hogar perdido a través de tres claves: familia, lucha épica y América como espacio doméstico. Según Ray (1985: 185), esta tríada coincide con las tres polaridades tradicionales en la mitología y en la literatura norteamericanas: aventura/domesticidad, triunfo mundanal/vida ordinaria, e individuo/comunidad. Sobre este planteamiento común, los protagonistas en las comedias de Capra suelen ser héroes individuales de perfil odiseico, pues desean recuperar su hogar y su patria intactos, mientras los personajes de Ford se presentan como refundadores de hogares, ya sea en dramas o *westerns*: héroes colectivos de perfil virgiliano que, como Eneas y sus compatriotas, realizan un viaje hacia una tierra de promisión.

En palabras de Shindler, el elemento hogareño revela la perspectiva histórica de Ford, concretada en «la relación del hombre con la tierra, la importancia de la familia como bastión del amor en un mundo hostil, y la acción de todos aquellos individuos que, debido a la inestabilidad temperamental o a las vicisitudes económicas, se ven obligados a luchar una batalla contra toda esperanza» (SHINDLER, 1996: 78). Capra, por su parte, presenta héroes provincianos en lucha contra los vicios sociales de las urbes: «[Sus filmes] exaltan la dignidad del individuo y subrayan su unicidad como persona, el valor de sus amistades y la recompensa de su perseverancia [...] En segundo lugar, recuperan un sentido de patriotismo que la nación en su conjunto había dejado en suspenso desde 1929» (SHINDLER, 1996: 95).

Las uvas de la ira, principal aportación de Ford a las narrativas de conversión, relata el éxodo de una familia de granjeros de Oklahoma durante la Gran Depresión, los Joad, que abandonan su propiedad para huir de la miseria y empezar una nueva vida en California: «la tierra que mana leche y miel». A bordo de un viejo furgón, las tres generaciones de *okies* se incorporan a las caravanas que recorren la ruta 66 y atraviesan Texas, Nuevo México y Arizona, casi medio país, para sufrir una tremenda decepción al término del viaje, pues la tierra prometida solo les ofrece una vida inhumana en un régimen de confinamiento colectivo, bajo vigilancia policial.

A través de los personajes de Tom y Ma Joad, Ford reconfigura los tres elementos del arquetipo doméstico —familia, lucha, América— en el desenlace del film, y los extrapola desde el ámbito doméstico al comunitario. Tom, el hijo mayor, abandona su hogar para luchar contra la injusticia que asola el país. Ma Joad, por su parte, experimenta un ascenso a lo largo del film y termina asumiendo el poder patriarcal de los Joad, que parece morir con el abuelo: según Gallagher (1986: 193), el film se

resume en una «evolución de la familia Joad desde un patriarcado arraigado en la tierra a un matriarcado desarraigado y arrojado a la carretera». La madre del clan, que en opinión de Ford debía poner fin al guion (WAGNER, 2001: 156-157), se muestra como clave de la unión familiar y augura el triunfo de la sociedad sobre los males derivados de la Depresión.

En términos alegóricos, Ford subraya la estrecha conexión entre hogar doméstico y hogar nacional, y destaca que la fortaleza y virtudes del primero resultan vitales para la recuperación del segundo en momentos de catástrofe. Desde una perspectiva dramática diferente, Capra propone en *¡Qué bello es vivir!* —el film más personal del director según Glatzer (2004: 122-123)— una visión similar del hogar familiar como matriz de futuros héroes anónimos, comprometidos con la justicia social. Esta fábula navideña con resonancias de Dickens y Norman Rockwell relata la crisis personal de George Bailey, un padre de familia que nunca ha salido de su ciudad, Bedford Falls, y que ha sacrificado sus propios planes en la vida —viajes, aventura, carrera, ofertas laborales, incluso luna de miel— para prestar un servicio a sus vecinos a través de Building & Loan. George presta fondos a pequeños propietarios demasiado pobres para recibir créditos del banco local: construye hogares. El drama se plantea cuando un revés fortuito, que puede acarrearle la cárcel, le lleva a la renuncia de sus principios y al intento de suicidio.

A propósito de la comentada oposición aventura/domesticidad, triunfo mundanal/vida ordinaria e individuo/comunidad, Ray afirma que en el imaginario doméstico norteamericano siempre ha destacado el aventurero individual triunfante frente al tipo hogareño. No obstante, «*¡Qué bello es vivir!* —explica— intenta corregir este desequilibrio [...] George es un Victor Laszlo que querría ser Rick Blaine, un chico verdaderamente bueno que desearía ser el chico malo perfecto, el que aparentemente alcanza la mayor gloria y también la mayor diversión. El logro de *¡Qué bello es vivir!* consiste en liberar a George y a la audiencia de la frustración causada por este deseo, que el filme señala como equivocado» (RAY, 1985: 186-187).

En su uso del arquetipo doméstico, Capra también refleja la antítesis triunfo mundanal/vida ordinaria mediante la oposición Pottersville/Bedford Falls. La primera ciudad, icono de la América corrupta de la Depresión, es una visión infernal de una Bedford Falls alternativa, que devuelve al héroe el aprecio por cuanto ha luchado en su vida, gracias al ángel Clarence en su papel de fantasma navideño. Pero la conversión del protagonista no se produce tanto por la degradación social que advierte en su pesadilla, sino por la desaparición literal de su hogar y de su propia familia. Pottersville supone la destrucción de dos hogares, el doméstico y el nacional. «La clara intención de *¡Qué bello es vivir!* —asegura Ray (1985: 199-



¡Qué bello es vivir! (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946). Liberty Films

200)— consiste en identificar el dilema de George y resolverlo, reafirmar el sueño americano demostrando que los conflictos entre valores opuestos son ilusorios. Para ello, el film demuestra que la vida doméstica, responsable y ordinaria contiene posibilidades para la aventura, el heroísmo y el éxito».

Versión Indiewood del hogar norteamericano

Ford y Capra contribuyeron a la reconfiguración del arquetipo doméstico mediante la armonización de la triple antítesis señalada por Ray, que oponía el individuo aventurero triunfante frente al héroe hogareño y ordinario, entregado a la comunidad. Al mismo tiempo, en las gestas de los Joad y de George Bailey se advierte una extensión del hogar familiar al hogar nacional, al tiempo que se identifica el destino doméstico con el de la propia América en crisis. En definitiva, los relatos de reconstrucción y refundación del hogar perdido durante los años posteriores a la Depresión permitieron reelaborar el imaginario hogareño ante la audiencia norteamericana, mediante la reconciliación de la antítesis individuo-comunidad. La difusión de este imaginario puede calibrarse si se tiene en cuenta que durante los años del New Deal asistía al cine una media semanal de ochenta millones de espectadores.

Hoy día, la vigencia del arquetipo doméstico en las modernas narrativas de la crisis se puede apreciar en los filmes de Dayton y Faris, Reitman o McCarthy: cuatro directores que han explorado las tendencias sociales de un país sometido primero a la experiencia traumática del 11-S y, siete años después, a un colapso económico de repercusiones globales. Si bien parten de premisas clásicas,

estos realizadores se alejan de la narrativa tradicional de Hollywood, asociada a una poética de finales cerrados, para emplear una técnica más afín a la retórica del cine independiente actual: según King (2005: 63), prefieren «mecanismos diseñados para anular, bloquear, retrasar o complicar el desarrollo anticipado de la narración, con objeto de oscurecer o resolver, y en algunos casos potenciar, sus propias inseguridades».

Pese a esta opción de escritura, los cuatro guiones comparten un sustrato de comedia optimista en la línea capriana y, en la mayoría de los casos, sus conflictos se resuelven de manera positiva, según el mismo tono esperanzador del arquetipo doméstico forjado durante el New Deal. De hecho, King señala el desenlace de *Little Miss Sunshine* como una muestra del final feliz propio de las producciones *Indiewood*, fórmula de un tipo de cine independiente obligado a hacer concesiones a los estudios por motivos comerciales (KING, 2009: 270). Por otro lado, los cuatro realizadores escogidos mantienen los tres ejes del imaginario doméstico —familia, lucha, América— dentro de un contexto épico y constructivo frente a los estragos sociales de la crisis. Esta postura les aleja de un cierto oscurantismo individualista promovido por el cine posmoderno, difusor del panorama que describen Boggs y Pollard (2003: 246): «El posmodernismo refleja y alimenta un estado generalizado de pesimismo y derrota asociado con el retrato popular ampliamente difundido de la esfera pública: una tendencia visible en el cine y en la sociedad como un todo. En el atomizado y discontinuo mundo posmoderno, los vínculos sociales con la comunidad y con la actividad colectiva aparecen severamente debilitados, e incluso llegan a deshacer la unión entre las personas y los escenarios públicos».

Pequeña Miss Sunshine

Estrenada en 2006, la *road movie* de Dayton y Faris traslada el viaje de refundación de *Las uvas de la ira* a la singular epopeya de los Hoover y su periplo desde Nuevo México hasta California. Resulta fácil reencontrar a los Joad en esta familia *disfuncional*, que pone rumbo a una tierra mitificada para perseguir su sueño: el triunfo más que improbable del miembro más joven del clan, Olive, de siete años, en un concurso interestatal de belleza infantil planteado como la elección de Miss América.

Como los *okies* de Steinbeck, las tres generaciones de Hoover afrontan un futuro económico y vital desastroso, viajan en un furgón destartado y sufren idénticas vicisitudes durante la travesía de tres estados del Oeste: muerte del abuelo, dificultades con la policía, escasez de alimentos, problemas mecánicos y, sobre todo, recibimiento hostil y decepción tras la llegada a California. El propio apellido familiar, Hoover, es una referencia a los miserables poblamientos de la Gran Depresión, los *hooverville*. Al término del viaje, la familia no es objeto de la ira en los viñedos californianos pero sí sufren un desprecio similar que, como a los Joad, les impide sentirse acogidos en un hogar común.

En *Pequeña Miss Sunshine*, la polaridad individuo/comunidad aparece reflejada en el conflicto de actitudes entre Richard y Sheryl Hoover, remedos de Pa y Ma Joad. Richard ha invertido todo el patrimonio familiar en un manual para obtener el éxito personal, una guía de autoayuda del sueño americano que arruinará su propio hogar. Mientras escribía el guion del film, Michael Arndt escuchó unas declaraciones del gobernador de California, entonces Arnold Schwarzenegger, en las que confesaba que los perdedores eran la única cosa que odiaba en este

Pequeña Miss Sunshine (Little Miss Sunshine, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006). Fox Searchlight Pictures, Big Beach, Bona Fide





Up in the air (Jason Reitman, 2009). Paramount Pictures, Cold Spring Pictures, DW Studios, Montecito Picture Company

mundo: «Deseaba atacar la idea de que las personas solo pudieran dividirse en ganadores o perdedores, y esto inspiró el personaje de Richard, el padre de Olive» (GOLDSMITH, 2007:68). En el polo opuesto se encuentra Sheryl, personaje que crece hasta anular a Richard. La madre, preocupada por mantener la familia unida, promueve el viaje para mantener la ilusión de Olive. Cuando fallece el abuelo paterno, Ma Joad es evocada en sus palabras: «Pase lo que pase, somos una familia».

Durante el concurso de belleza infantil, clímax del guion, la pugna en torno a la naturaleza del éxito adquiere proporciones sociales y se extiende al hogar nacional. En Los Ángeles, los Hoover se convierten en blanco de las iras del público cuando Olive interpreta inocentemente el baile provocativo con gestos de *striptease* que le ha enseñado su abuelo. La respuesta espontánea de la familia, que sube al escenario para unirse al número de la pequeña, revela la transformación obrada en el clan. Por primera vez, libres del complejo de sus fracasos personales, comparten un éxito común: su reunión como familia en torno a Olive.

California, la tierra de las promesas, ofrece un marco idóneo para plantear una reflexión sobre el éxito en tiempos de crisis. A su llegada al hotel, los Hoover descubren el patetismo de un concurso revestido de aire patrioterio donde compiten niñas llegadas de todo el país, obligadas a comportarse como reinas de la belleza en miniatura. La versión del himno «America the Beautiful», interpretado por el maestro de ceremonias, refleja una mentalidad social en crisis, donde la lucha por el éxito ha quedado limitada al triunfo de la imagen y de la apariencia, y donde las personas —niñas en este caso— son deshumanizadas y reducidas a objetos. En su análisis sociológico del film, Beck destaca la superioridad moral de los Hoover y las aptitudes heroicas que los asemejan a los Joad, en especial la superación del complejo de perdedores en una so-

ciudad inhumana y competitiva: «la parodia tiene lugar en el mundo comercial del éxito y la eficacia, deformado, ambicioso, malévolo y solitario. La familia disfuncional es, en contraste, acogedora y feliz, y permanece unida» (BECK, 2007: 30-31).

Con un lenguaje adaptado al siglo XXI, *Pequeña Miss Sunshine* reproduce el arquetipo doméstico fordiano de doble solidaridad familiar y comunitaria, si bien los valores que expresa no son eco de un proyecto nacional concreto como el New Deal. De hecho, la única referencia política que aparece en el film corresponde a una breve aparición de George W. Bush en televisión, mientras el hijo adolescente escucha una discusión entre Richard y Sheryl: un detalle deliberado que, como un oscuro presagio, traslada al plano social la futura bancarrota doméstica.

Up in the Air

En 2009, ya en plena crisis, Jason Reitman presentaba al protagonista de *Up in the Air*, Ryan Bingham, como la antítesis ideal del héroe capriano. Mientras George Bailey proporciona hogares a ciudadanos humildes, Ryan es un asesor especializado en despidos que viaja por todo el país para arruinarlos. El primero mantiene un compromiso firme con los derechos sociales; Ryan imparte conferencias sobre la renuncia a las responsabilidades, bajo el título «What's in Your Backbag?». George simpatiza con la suerte desastrosa de sus vecinos; Ryan la provoca sin el menor remordimiento.

Si se considera la triple paradoja aventura/domesticidad, triunfo mundanal/vida ordinaria, e individuo/comunidad, Ryan encarna los polos más seductores. En palabras de Ray, «la ideología tradicional oficial ha exaltado ambas mitades de cada dicotomía. Pero a pesar de la aparente imparcialidad de la cultura nacional, el individuo aventurero que alcanza el éxito ha ganado claramente en

la competición por ganar el imaginario americano, a expensas del hombre que trabaja tranquilamente en casa» (RAY, 1985: 186). El guion de Reitman abunda en este lado pragmático del imaginario: Ryan, el héroe de *Up in the Air*, es un ejecutivo viajero que se siente en las terminales de los aeropuertos como en su propia casa, y cuya máxima ilusión consiste en acumular diez millones de millas en su tarjeta VIP de American Airlines. En cambio George, pese a la gran maleta adquirida en su juventud, nunca cumple su sueño de dar la vuelta al mundo debido a su eterno compromiso con Building & Loan.

En cuanto antihéroe capriano, los planes familiares tampoco caben en el proyecto vital de Ryan, su soledad deliberada le ha impedido desarrollar relaciones estables y su vida amorosa se reduce a *affairs* ocasionales. Sobre este planteamiento, Reitman somete al personaje a un proceso radical de transformación hacia el polo opuesto de la tríada, que comienza por un enamoramiento sincero de Alex, su alter ego. Ryan toma conciencia de su propio vacío, reflejado en el mundo de los aeropuertos: según el director, se trata de una «interesante metáfora del tema central, que es la búsqueda de un sentido a tu vida. Eso es lo que hace Ray y lo que hace la gente cuando pierde su empleo. Permanecer en un aeropuerto da una falsa sensación de estar en todas partes a la vez, de estar conectado a todas las cosas, cuando en realidad no está conectado a nada» (JAMES, 2009: 31).

La importancia del arraigo familiar, necesidad dramática del personaje, también queda patente en el contexto de convulsión social y económica. Kinkle y Toscano advierten, en este sentido, las dificultades de Hollywood a la hora de dar un perfil narrativo a la crisis cuando se plantea únicamente desde una perspectiva financiera. En su estudio sobre las escasas producciones que abordan el tema a partir de 2008, destacan el esfuerzo de directores como Reitman por dramatizar el colapso mediante una humanización del conflicto: «La separación y la familia son lo que realmente importa en el drama, como en la mayoría de las reacciones de la cultura de masas a la crisis» (KINKLE y TOSCANO, 2011: 44).

Como en el film de Capra, Ryan se enfrenta en *Up in the Air* a un limbo irreal similar al infierno *noir* de Potteryville. Pero, a diferencia de George, el antihéroe verá frustrado su viaje de retorno a casa, pues el rechazo de Alex y la imposibilidad de construir su verdadero hogar terminan obligándole a vagar literalmente por los aires. Ryan Bingham recibe la suerte de los villanos caprianos, que fracasan «no tanto debido a su maldad, aunque de hecho se les represente como malvados, sino porque

no saben cómo ayudarse a sí mismos como seres que comparten necesidades con los demás» (MISTICHELLI, 1997: 122-123). Este diagnóstico coincide con la idea del propio Reitman: «Nunca pensé en una historia sobre despidos. Siempre pensé en una historia sobre un tipo que



The Visitor (Tom McCarthy, 2007). Groundswell Productions, Next Wednesday Productions, Participant Productions

ha decidido desconectar del mundo y los sacrificios que se derivan de ello» (GOLDSMITH, 2009: 22).

Según el arquetipo doméstico tradicional, *Up in the Air* parte de una descripción alegórica de Estados Unidos como hogar común para centrarse en un hogar doméstico. La nota pesimista consiste en que, en su resolución, ni uno ni otro existen realmente en la experiencia del protagonista. En cambio, la nota esperanzadora viene proporcionada por el epílogo de entrevistas que cierra el film, donde los recién despedidos —los perdedores de la crisis— se refieren a sus propias familias como un refugio verdaderamente tangible.

The Visitor y Win Win

En *The Visitor* y *Win Win*, Tom McCarthy relata encuentros entre personajes desprovistos de hogar con una crisis social como trasfondo: el primero transcurre en la América aún convulsa por el 11-S, a punto de afrontar la quiebra financiera; el segundo, en pleno colapso. En uno y otro caso, el director promueve el *ethos* propio de las narrativas de conversión.

The Visitor narra el contacto entre Walter, un profesor viudo de Harvard, y Tarek, un músico sirio que sobrevive como ilegal en el país. Aunque pertenecientes a generaciones, culturas y profesiones completamente dispares,

cada protagonista se interesa por proporcionar al otro el tipo de hogar que necesita. Gracias al joven árabe, el profesor encuentra en el tambor una liberación emocional y, explica McCarthy, «deja de pensar sobre su pasado. Deja de pensar sobre aquello que aún no ha conseguido. Deja de buscar su sitio en la vida y sencillamente vive la vida» (CLINES, 2008: 58). Por su parte, Walter no solo ayuda al músico a instalarse: tras su detención, emprende una lucha legal que dota de dimensión épica al personaje y, con este giro, se produce una extensión del hogar doméstico al hogar nacional común. Este salto permite a McCarthy una reflexión crítica sobre la política de inmigración del momento, resultado de las medidas excepcionales de seguridad.

Si el film de Ford denunciaba las barreras interiores en la sociedad norteamericana, *The Visitor* pone en evidencia el blindaje de las fronteras exteriores. McCarthy conjura el miedo al *otro* y propone que si un joven sirio puede sanar el trauma personal de un profesor de Connecticut, la apertura a gentes de otros pueblos puede ayudar a superar un trauma social. En este sentido, resulta especialmente alegórica la escena en que Walter visita a Tarek en el centro de seguridad y ambos impro-

realmente se siente en casa en el mundo, y Walter el verdadero visitante de paso».

Win Win, segunda exploración de McCarthy en las narrativas de la crisis, presenta un héroe capriano desde una perspectiva paradójica: para paliar los estragos de la crisis en su hogar, Mike, padre de familia y abogado de pensionistas, asume de modo fraudulento los cuidados de un cliente que sufre demencia senil. En una cómica inversión de roles, este remedo de George Baily contribuye con una gesta nada épica a arruinar la economía nacional: «No creo que estos grandes problemas se deban a gente importante y diabólica —señala McCarthy— [...] Pienso que también hay bastante gente decente que nos ha llevado a esta situación, gente que ha tomado decisiones realmente negativas. Así que sentí curiosidad por explorar esta idea» (WISE, 2011: 112).

La remisión moral de Mike comienza cuando su familia acoge al nieto adolescente de su cliente, Alex, que tiene antecedentes policiales y ha huido de casa para evitar maltratos. El abogado también incorpora al muchacho al equipo de lucha que entrena, giro que incoa una trama deportiva irresuelta: la auténtica tensión dramática se centra en el nuevo hogar de Alex, en peligro tras la aparición de su madre y el descubrimiento de la estafa.

McCarthy presenta en *Win Win* un hogar doméstico azotado por la crisis, en un contexto muy distinto a los retratos familiares del New Deal. «En los años treinta —afirma Keough en su reseña del film—, Hollywood mostró su simpatía por las mujeres y hombres olvidados por la economía, a través de directores como Frank Capra y John Ford [...], pero la mayoría de los personajes de hoy día no necesitan preocuparse por hipotecas e incluso trabajan para subsistir» (KEOUGH, 2011). Con todo, en el imaginario de la crisis continúa vigente el refuerzo del hogar doméstico como un modo de fortalecer el hogar nacional, y la empatía social como clave de encuentro entre ciudadanos de un mismo país (*Win Win*), o de culturas extrañas (*The Visitor*).

En referencia al título del film y a la escena final, que muestra a Alex y a un compañero jugando con la hija pequeña de Mike, McCarthy asegura que «la auténtica victoria trata más bien sobre el verdadero sueño americano: tres

chicos sobre el césped jugando al croquet, y eso es todo. Para mucha gente en la vida, eso es una victoria. Ver a tus propios hijos tendidos, jugando seguros y disfrutando, consciente de que tienen un futuro» (GOLDSMITH, 2011:19). ■



Win Win (Tom McCarthy, 2011). Fox Searchlight Pictures, Everest Entertainment, Next Wednesday Productions

visan un momento musical, pese al cristal blindado que les separa en el locutorio. Heyraud (2008: 367) señala el contraste entre sus respectivos hogares domésticos, con debilidades y fortalezas complementarias: «Walter y Tarek forjan una amistad inusual a través de su mutua y tácita compasión. La naturaleza de su vínculo sugiere la pregunta de quién está realmente visitando a quién. Pese a su necesidad de un hogar físico, es Tarek quien

Notas

*Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

Bibliografía

- BECK, Bernard (2007). Our Dancing Daughters: The Queen, Little Miss Sunshine and Dysfunctional Families. *Multicultural Perspectives*, 9:4, pp. 28-31.
- BOGGS, Carl, y Tom POLLARD (2003). *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Lanham MD.: Rowmand & Littlefield.
- CLINES, Peter. (2008). The Visitor. Screenplay by Tom McCarthy. *Creative Screenwriting*, March/April, p. 58.
- GALLAGHER, Tag (1986). *John Ford. The Man and His Films*. Berkeley: University of California Press.
- GLATZER, Richard (2004). A Conversation with Frank Capra. En L. POGUE (ed.), *Frank Capra. Interviews* (pp. 108-123). Jackson: University Press of Mississippi.
- GOLDSMITH, Jeff (2011). Constructing a Win Win. *Creative Screenwriting*, March/April, pp. 14-19.
- GOLDSMITH, Jeff (2009). Flying High. Jason Reitman and Sheldon Turner on Up in the Air. *Creative Screenwriting*, November/December, pp. 18-23.
- GOLDSMITH, Jeff (2007). Road Trippin'. Michael Arndt's Path to Little Miss Sunshine. *Creative Screenwriting*, January/February, pp. 67-70.
- HEYRAUD, Joyce K. (2008). The Visitor 2008. Written and Directed by Tom McCarthy. *Psychological Perspectives*, 51, pp. 367-368.
- JAMES, Nick (2010). No Place Like Home. *Sight & Sound*, February, 30-33.
- KEOUGH, Peter (2011). Win Win. Review. 29/10/2012. Recuperada de <<http://thephoenix.com/Boston/movies/117597-win-win/>> 25/03/2011.
- KINKLE, Jeff, y Alberto TOSCANO (2011). Filming the Crisis: A Survey. *Film Quarterly*, Fall, 65:1, pp. 39-52.
- MAY, Lary (2000). *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press.
- MISTICHELLI, Bill (1997). Capra, Altruism and the Sociobiologists. *Journal of the Popular Film and Television*, Fall, 25:3, pp. 118-129.
- RAY, Robert B. (1985). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.
- ROSS, Steven (2002). *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell.
- SELCER, Richard (1990). Home Sweet Movies. *Journal of Popular Film and Television*, Summer, 18:2, pp. 52-63.
- SHINDLER, Colin (1996). *Hollywood Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*. Londres: Routledge.
- WAGNER, Walter (2001). One More Hurrah. En G. PEARY (ed.), *John Ford. Interviews* (pp. 151-160). Jackson, University Press of Mississippi.

Antonio Sánchez-Escalonilla (Madrid, 1966) es profesor titular de Guion Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos. Autor de *Estrategias de guion cinematográfico*, ha publicado diversos artículos sobre cine y política internacional en revistas españolas y norteamericanas como *Journal of Popular Film & Television* y *Literary Interpretation Theory*. Actualmente dirige un proyecto de investigación I+D sobre los imaginarios audiovisuales de la crisis.