

Retratos de la crisis del 2008 en el cine griego: El caso de la *Greek Weird Wave*

Sara San Nicolás Andrés*

Recibido: 15.06.2022 — Aceptado: 27.09.2022

Titre / Title / Titolo

Portraits de la crise de 2008 dans le cinéma grec: le cas de la *Greek Weird Wave*
Portraits of the 2008 crisis in Greek cinema: the case of the Greek *Weird Wave*
Ritratti della crisi del 2008 nel cinema greco: il caso della *Greek Weird Wave*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el presente artículo de investigación se analiza cómo queda representada la crisis financiera del 2008 en el cine griego de la corriente denominada *Greek Weird Wave*. De ella forman parte películas como *Canino* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) y *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), enmarcadas en el período que va de los años 2009 al 2016 (es decir, en plena recesión económica). Con este propósito, partiendo del análisis textual y centrándonos especialmente en tres de las películas más representativas (como son *Amerika Square*, *Wasted Youth* y *Dogtooth*), analizamos las diversas narrativas contrahegemónicas que se construyen desde la industria cinematográfica griega. Relatos que consideramos transgresores en relación con las múltiples crisis que se proyectan en pantalla.

Cet article de recherche analyse la manière dont la crise financière de 2008 est représentée dans le cinéma grec de la *Greek Weird Wave*. Elle comprend des films tels *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos et Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) et *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), encadrés dans la période allant de 2009 à 2016 (c'est-à-dire en pleine récession économique). À cette fin, en partant de l'analyse textuelle et en se concentrant particulièrement sur trois des films les plus représentatifs tels

que *Amerika Square*, *Wasted Youth* et *Dogtooth*, nous analysons les différents récits contre-hégémoniques qui sont construits par l'industrie cinématographique grecque, récits que nous considérons comme transgressifs par rapport aux multiples crises qui sont projetées à l'écran.

This research article analyzes how the 2008 financial crisis is represented in the Greek cinema of the so-called Greek *Weird Wave*. It includes films such as *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos and Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) and *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016) framed in the period between the years 2009-2016 (i.e., in the midst of the economic recession). For this purpose, starting from textual analysis and focusing especially on three of the most representative films such as *Amerika Square*, *Wasted Youth* and *Dogtooth*, we analyze the various counter-hegemonic narratives constructed by the Greek film industry, narratives that we consider transgressive in relation to the multiple crises that are projected on screen.

Questo articolo di ricerca analizza come la crisi finanziaria del 2008 viene rappresentata nel cinema greco della cosiddetta *Greek Weird Wave*. Ad essa appartengono film come *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos e Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) e *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), realizzati nel periodo compreso tra il 2009 e il 2016 (ovvero nel pieno della recessione economica). A tal fine, partendo dall'analisi testuale e concentrando in particolare su tre dei film più rappresentativi quali *Amerika Square*, *Wasted Youth* e *Dogtooth*, analizziamo le varie narrazioni contro-egemoniche costruite dall'industria cinematografica greca, narrazioni che consideriamo trasgressive in relazione alle molteplici crisi proiettate sullo schermo.

* Universitat de València

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Crisis financiera del 2008, neoliberalismo, depresión griega, cine griego, Yorgos Lanthimos



Crise financière de 2008, néolibéralisme, dépression grecque, cinéma grec, Yorgos Lanthimos



2008 financial crisis, neoliberalism, greek depression, greek cinema, Yorgos Lanthimos



Crisi finanziaria del 2008, neoliberalismo, depressione greca, cinema greco, Yorgos Lanthimos



1. Introducción

A día de hoy, en 2022, se cumplen ya 14 años desde que en el 2008 se desencadenara la denominada crisis de las hipotecas *subprime* (o crisis de las hipotecas basura). Originada en 2007 en Estados Unidos tras la quiebra de entidades pertenecientes al sector financiero (como es el caso de Lehman Brothers) se extendió también por Europa, afectando especialmente a los países situados más al sur del continente. Este escenario —marcado por lo que Beck denomina la «sociedad del riesgo global», un nuevo orden mundial impredecible por la «controlabilidad limitada de los peligros que nos hemos creado» (Beck, 9); o bien por lo que Otte denomina el *crash* de la (des)información financiera, señalando a los *mass media* como principales culpables por ocultar qué ocurría verdaderamente— generaría una crisis del capitalismo en la que el tejido social quedaría todavía más fragmentado por la brecha de la desigualdad. La marginación social, ligada a la precariedad a causa de todas aquellas medidas austeras decretadas en materia de política social, se conformaría como una forma de gobierno que quedaría reflejada, entre otras, en la privatización de servicios públicos. Es por ello que como considera Lorey (17), «si no entendemos la precarización, no entendemos ni la política ni la economía del presente». Así, la precariedad —o la «con-

dición precaria» (Lorey, 33)— en tanto conjunto de condiciones de vida inestables, inciertas y limitadas, no es lo que hace a todos iguales «sino aquello que todos comparten» (*ib.*) y que ha terminado por abarcar «la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación» (Lorey, 17). Según el razonamiento de la autora, compartido por Butler (2016), ésta iría necesariamente unida a la política y a las nuevas formas de gestionar los modos de gobernar: a través de su normalización, el proceso de precarización convierte a la sociedad en gobernable, «en un modo hegemónico de ser gobernados y de gobernarnos a nosotros mismos» (Butler, 13). Esta manera de entender lo político desde el marco de la precariedad (Martín-Estudillo poniendo el acento en los efectos sociales, estará presente también en la obra de Saskia Sassen. La autora señalará que «desde la década de 1980 ha habido un fortalecimiento de las dinámicas que expulsan gente de la economía y de la sociedad, y ahora esas dinámicas están programadas como parte del funcionamiento normal» (Sassen, 91). Partiendo de esta premisa, la autora apunta a la existencia de «nuevas lógicas de expulsión» (Sassen, 11) bajo una economía capitalista y globalizada. Dirá que en períodos de crisis los modos de medir la economía se redefinen con el objetivo de presentar los datos de forma más optimista. De esta manera, se extrapola la lógica de la expulsión a las mismas informaciones que se hacen públicas, dejando fuera a muchas personas, borrándolas del registro: «los expulsados pasan a ser invisibles para las mediciones formales y, por consiguiente, su presión negativa sobre las tasas de crecimiento queda neutralizada» (Sassen, 49). Algunos ejemplos, apunta Sassen (13), pueden ser «el empobrecimiento de las clases medias en países ricos», las personas desempleadas que quedan relegadas en los barrios pobres, los catalogados como «suicidios económicos», o bien los refugiados abandonados en campamentos precarios que previamente han sido forzados a huir de sus países de origen.

Es en este contexto descrito cuando surgen películas como *Canino* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth*

(*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) y *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016). Una muestra cinematográfica enmarcada en la corriente denominada *Greek Weird Wave*, nombre con el que es conocida la Nueva Ola de cine griego surgida en el país a raíz de la crisis del 2008, y que fue puesta en marcha en Grecia para mostrar, retratar y denunciar las condiciones críticas y precarias a las que quedaba sometida la ciudadanía. Ciertamente, este tipo de cine podría ser entendido desde la noción de cinevisión de Lipovetsky y Serroy, ya que fabrica una percepción del mundo porque no refleja una realidad, sino que más bien la produce (es decir, construye una mirada o una retórica). Una premisa desde la cual ya partían los estudios fílmicos que lograron una gran fuerza teórica en los años 70. Se propondrían tomar el cine en tanto dispositivo político o ideológico porque ello implicaría entender que éste es una práctica cultural por la cual la representación de las relaciones de poder y las diferentes realidades sociales vienen entrecruzadas por su (re)producción en un momento histórico o contextual concreto. Así, el cine, o como se refiere a él Teresa de Lauretis, el aparato cinematográfico, se ha constituido como una tecnología social, como una fuente de imágenes y sonidos con una gran capacidad de fascinación idónea para construir imaginarios colectivos que no son ni inocentes ni apolíticos. Su capacidad discursiva se configura como un dispositivo representacional expresado mediante un lenguaje audiovisual que, asimismo, ha conseguido institucionalizarse y que además genera discursos y efectos de significación a través de los códigos fílmicos (Heath).

Las películas seleccionadas serán una demostración de que el cine no siempre debe ser entendido en clave espectacular (cuya función se reduce al entretenimiento), sino que es capaz de ir más allá: puede ser un «elemento esencial en la formación de la conciencia moderna» (Lipovetsky y Serroy, 318). En este sentido, cabe entender en primer lugar la dimensión histórica del cine y la mirada que éste mismo promueve para así

poder desnaturalizarla (Colaizzi). El dispositivo fílmico siempre ha venido predeterminado por su vertiente ideológica e industrial, por su desarrollo en un contexto determinado, esto es, «el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX» (Burch, 17). Es por ello que en determinados espacios geográficos y coyunturas, como puede ser el caso de Estados Unidos durante el siglo XX, el cine ha sido empleado para construir imaginarios colectivos (véase el *american dream* ligado al individualismo, al *self-made-man* y al capitalismo) y para normalizar estilos de vida (véase la relación de Hollywood con el *american way of life*). Los significados que se generan, por tanto, no quedarán únicamente encerrados en la pantalla en tanto ficción, sino que también harán partícipe a una audiencia que está ubicada en la esfera pública y que se identifica con determinados discursos.

Desde esta premisa, la principal hipótesis planteada en este estudio toma el cine (en tanto industria cultural) como una de las formas más poderosas de construcción del imaginario colectivo. La Nueva Ola de cine griego conocida como *Greek Weird Wave* y surgida a raíz de la crisis del 2008 no solo actúa como tematización de la realidad social del momento sino que también se posiciona políticamente en tanto cine activista, emergiendo como una respuesta a la producción audiovisual *mainstream*. En este sentido, se propone como un modo de representación alternativo, opuesto a los mecanismos de la narración clásica y al modelo espectral hegemónico. Las diversas películas aquí analizadas resultan sintomáticas de los procesos socioculturales que se estaban desarrollando en Grecia y surgen como discursos fílmicos críticos con el modelo hegemónico. En este sentido, los filmes tematizan cuestiones fundamentales relacionadas con la crisis del neoliberalismo y sus consecuencias a partir de propuestas formales alternativas que buscan establecer, en su diversidad, una crítica a la sociedad griega en su conjunto. De distintas maneras, las tres películas persiguen concienciar al sujeto espectador, involucrarlo emocional e intelectualmente, pero interpeándolo para que participe activamente de la reflexión que cada uno de los textos propone.

Desde esta perspectiva —y con el fin de demostrar la hipótesis planteada— el acercamiento al objeto de estudio partirá de una metodología cualitativa centrada principalmente en el análisis textual (o análisis filmico) desde un punto de vista culturológico. Tomaremos el cine como una práctica social y discursiva en la que interviene necesariamente un proceso de significación —códigos, símbolos, metáforas— que nos permitirán, tal y como proponen las teorías de campo (Casetti), aproximarnos al cine desde diferentes enfoques a la vez que responder preguntas globales o hipótesis que se hayan planteado, prestando atención a qué se proyecta en pantalla, qué se omite o cómo se representan las diferentes identidades culturales, así como plantear cómo son proyectados los modos de representación cinematográficos, en qué posición queda el espectador o cuál es el papel del teórico en el análisis. El procedimiento metodológico vendrá caracterizado, en definitiva, por la pluralidad, variedad y conflictividad, centrándonos además en los efectos (estéticos, ideológicos, sociales) y en la relación texto-contexto, comprendiendo que son inseparables y que el primero es sintomático del segundo.

2. La depresión griega

La «depresión griega» fue un término acuñado para hacer referencia a la crisis de la deuda soberana acontecida en Grecia en el año 2009 (Balibar). Un año clave que iniciaba una etapa de tensión y confrontación directa entre el país heleno y la *Troika* —el triunvirato conformado por catorce estados miembros de la Unión Europea fusionados a su vez en la Comisión Europea (CE), el Banco Central Europeo (BCE) y el Fondo Monetario Internacional (FMI)— en el que se estaban produciendo las primeras negociaciones en torno a un posible rescate para Grecia. Su aprobación implicaba una serie de consecuencias que a largo plazo afectarían a la estabilidad del país. En el libro *El síntoma griego. Posdemocracia, guerra monetaria y resistencia social en la Europa de hoy* encontramos las claves de esta crisis. Una de ellas era el establecimiento de una dicotomía que fractura-

ba la Eurozona entre acreedores (la Europa del norte) y deudores (la Europa del sur, los llamados peyorativamente PIGS1 por la prensa anglosajona), y que por tanto desplegaba una dependencia económica que se convertía forzosamente en política. Por ello, la aceptación de las condiciones exigidas desde las grandes esferas económico-financieras suponía también asumir una gestión tecnocrática que respondía a las demandas del libre mercado mundial. Desde esta lógica, el político se convertía en mero gestor (Vallespín): ya no administraba la política por el bien general de la ciudadanía, sino que su papel quedaba reducido a acatar y cumplir con unos requisitos compartidos según las normas establecidas a través de una política fiscal y monetaria común. En consecuencia, se dejaba al Gobierno griego con un margen de maniobra limitado. El único escenario posible que se planteaba era el establecimiento de medidas austeras que se desviaban por el lado de la desregulación y la privatización, dejando en un segundo plano los servicios públicos básicos. El impacto social, en efecto, sería enorme, asolando todo un país e incrementando la desigualdad. Según los datos que aporta Sassen, entre los años 2010 y 2011 —cuando la recesión ya estaba totalmente asentada— la pobreza y el desempleo aumentaron exponencialmente en Grecia. Como consecuencia, la población en riesgo de exclusión social creció del 27,7% al 31,1%. Paralelamente, los suicidios también se acrecentaron, aumentando un 40% con respecto al mismo período en 2010.

Este hastío generalizado iba ineludiblemente ligado a la pérdida de soberanía y legitimidad de los Estados-Nación. Suponía la gestación de un nuevo orden geopolítico al que Antonio Negri y Michael Hardt denominan *Imperio*, «una nueva inscripción de la autoridad y un nuevo diseño de la producción de normas e instrumentos legales de coerción» (26), un poder que opera a través de una red que aglutina todos los centros de poder, trascendiendo lo nacional, expandiéndose y reproduciéndose de manera desterritorializada y descentralizada. Será, en definitiva, la «constitución de una

¹ En inglés, hace referencia a cuatro países: Portugal, Italy, Greece, Spain.

nueva soberanía, de un poder mundial supranacional» (*ib.*). El resultado de este proceso, sujeto a la aceleración y la transformación constante, llegaría a su culmen en el año 2011 durante la crisis económica. Los efectos a largo plazo generarían en los sistemas partidistas de las diferentes democracias liberales europeas, en palabras del sociólogo Manuel Castells, una «crisis de legitimidad». Con este término el autor haría referencia a la crisis de representación, a la desafección política existente entre la ciudadanía y al aumento de la desconfianza generalizada hacia los partidos políticos que, al no responder a las demandas, necesidades y exigencias sociales, quedarían relegados en un segundo plano, perdiendo el apoyo que tradicionalmente habían captado en tanto partidos de masas. Se produciría una ruptura del «vínculo subjetivo entre lo que los ciudadanos piensan y quieren y las acciones de aquellos a quienes elegimos y pagamos» (Castells, 16).

El desdibujamiento de la barrera que separa a los representantes elegidos democráticamente con otros mandatarios no elegidos por la vía democrática dibujaría en el escenario político un inmovilismo que sería incapaz de proponer soluciones reales y efectivas a los problemas, agudizado sobre todo por esa inestabilidad propia del capitalismo tardío. Mair, en su libro *Gobernando el vacío: la banalización de la democracia occidental*, ya advertía sobre el incremento de la abstención electoral causada por la indiferencia y la ausencia de identificación partidista. Una abstención que asimismo iba en paralelo a la crisis del bipartidismo y al surgimiento de nuevos partidos, considerados de corte populista, que se posicionarían en contra del orden imperante. En Grecia estaría el caso de Syriza, acrónimo que hace referencia a la Coalición de la Izquierda Radical. La formación iría ganando cada vez más apoyos, pasando de fuerza política irrelevante a gobernar el país en el año 2015. En su programa quedarían representadas las políticas anti-austeridad que exigía una gran mayoría de la población afectada por la crisis, una agenda antineoliberal que culparía al capitalismo desenfrenado de las desigualdades sociales, una mayor regulación estatal, el aumento de impuestos a las grandes rentas, una mayor participa-

ción política de la ciudadanía y una mayor soberanía de los Estados-Nación que habían quedado supeditados a otros poderes fácticos (Katsambekis, 170).

A ese sentimiento compartido de abandono y al lema popular «¡no nos representan!» enunciado desde las propias instituciones, se sumarían las acciones movilizadoras en otros espacios no-oficiales (aunque también necesariamente políticos) como calles y plazas. A escala global, surgirían en las grandes ciudades una serie de movimientos socioculturales, compuestos por una multitud de ciudadanos *indignados*, espontáneos y organizados a través de redes sociales (Hardt y Negri): *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, el 15-M en la Puerta del Sol de Madrid, la movilización estudiantil en Chile o la Primavera Árabe. En el caso griego, el origen de las protestas se debe situar en el año 2008 tras el asesinato en el barrio de Exarchia (Atenas) del adolescente de 15 años Alexandros Grigoropoulos por parte de un disparo de la policía. La respuesta ciudadana durante las tres siguientes semanas sería en forma de manifestaciones, marchas, *okupaciones* y huelgas por toda la capital, que asimismo terminaría ampliándose y continuando los años posteriores (2010-2012).

3. Narraciones contrahegemónicas sobre la crisis: el cine griego de la *Greek Weird Wave*

Como ya se ha indicado, el cine, en tanto industria cultural y dispositivo discursivo, también puede presentar líneas de fractura y romper con el canon que históricamente ha impuesto la maquinaria hollywoodiense. Al ser capaz de construir narrativas contrahegemónicas desde las que involucrar al espectador se puede erigir como una práctica social, de oposición, o como un texto contracultural desde el que ejercer la crítica social. Desde este espacio dialógico y reflexivo actuaría la corriente *Greek Weird Wave*. Debe ser enmarcada dentro del contexto cinematográfico europeo, donde estaban emergiendo también películas de temática similar,

como puede ser el caso de la italiana *El capital humano* (*Il capitale umano*, Paolo Virzì, 2013) o las españolas *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). En palabras de Hernández Barral y López Hernández:

En su diversidad, el Cine Europeo ha alcanzado un territorio común al tratar los efectos de la crisis económica a través de películas de éxito crítico y comercial (...). Su tratamiento de la temática de la crisis se mueve entre la compasión y la crítica despiadada, si bien dicho tratamiento depende de la debilidad de las víctimas; sin duda hay mayor empatía con los desamparados que con aquellos que han intentado superar los efectos de la quiebra económica buscando la salvación individual a costa de pisotear los derechos de los menos protegidos. Se trata por tanto de un tratamiento ambivalente y de gran interés, porque es capaz de superar los discursos maniqueos y penetra con fuerza en las complicaciones y pliegues de la interpretación moral del fenómeno (212-213).

Del caso griego, en este mismo terreno destacan una serie de películas con características comunes y compartidas: una producción *low-cost*, el sentimiento de desesperanza, la alienación de los personajes, los problemas familiares o el ambiente crítico en el que se desenvuelve la acción. Será en la combinación de estos recursos, temáticos y formales, cuando se consigue crear la sensación de extrañeza, o bien, un ambiente que resulta violento y desagradable para el sujeto-espectador. Es por ello por lo que debe ser enmarcado dentro de la producción biopolítica (Foucault, 2009), un cine de resistencia contra los modos de gubernamentalidad neoliberales que retrata las múltiples y diversas crisis del capitalismo. Como señala Basea:

The Greek new wave cinema can be (and was) linked to the crisis, as the narrative of some films specifically reflect the hard political, economic, and social conditions in the country and are about unemployment, financial instability, default, poverty, and hunger (63).

Dogtooth (Yorgos Lanthimos, 2009) es considerada la precursora de esta Nueva Ola al introducir un estilo propio, acompañado a su vez de una trama inquietante y de cierta naturaleza distópica, que conseguiría

recabar cierto éxito en Estados Unidos al conseguir una nominación en los Premios Óscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa. No obstante, la rápida consolidación de esta corriente se dejaría entrever los años siguientes. A la lista se irían sumando más nombres como el de Athina Rachel Tsangari, Argyris Papadimitropoulos, Jan Vogel, Ektoros Lygizos, Yannis Sakaridis, Sofia Exarchou, Alexandros Avranas, Panos H. Koutras, Syllas Tzoumerkas o Christoforos Papakaliatis, autores de diversos títulos como *Attenberg* (*Attenberg*, 2010), *Amerika Square* (Plateia Amerikis, 2016), *Wasted Youth* (Wasted Youth, 2011), *Park* (*Park*, 2016), *Suntan* (*Suntan*, 2016), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, 2012), *A Blast* (*A Blast*, 2014) o *Miss Violence* (*Miss Violence*, 2013).

No solo triunfarían en los festivales de cine cosechando buenas críticas, sino que también serían películas que responderían a exigencias sociales y a la necesidad expresiva de denuncia siguiendo a su vez una misma dinámica acorde con el marco cinematográfico europeo en el cual son reproducidas. Determinadas, por tanto, por el contexto sociopolítico, compartirían un trasfondo común de crisis y una fuerte carga política que pondría sobre la mesa las nuevas opresiones que emergen de la mano del neoliberalismo del siglo XXI.

3.1 *Amerika Square* (2016) y el fascismo cotidiano

Tras superar una serie de problemas iniciales causados por la financiación, que obligarían a detener el rodaje, finalmente se estrenaría *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Sakaridis, 2016), una película dirigida por Yannis Sakaridis y basada en la novela *Victoria Doesn't Exist* del escritor Yannis Tsiaras. Sería seleccionada candidata para representar a Grecia en la sección mejor película extranjera en los Premios Óscar celebrados en Estados Unidos. En ella quedaría representada desde una historia más vinculada a lo personal las consecuencias sociales de las altas tasas de paro (que avivan la llama de la xenofobia y el racismo) y la crisis de los refugiados, o



Imagen 1

bien, el negocio con las fronteras que las mafias aprovechan gracias a los procesos migratorios y el auge del (neo)fascismo y nacionalismo griego. En cierta manera, el título del film nos redirige a uno de los lugares que mayor concentración de personas refugiadas acogería: Amerikis Square (en griego, Πλατεία Αμερικής), una plaza que está situada cerca del barrio de Kypseli (Atenas) (imagen 1). El relato entrelaza las historias de Billy (un tatuador que se enamora de Teresa, una joven víctima del tráfico de personas); Nakos (un hombre mediana edad, desempleado y racista, que todavía vive en casa de sus padres) y Tarek (un refugiado sirio que ejercía de médico en su país, pero que ahora vive en el sótano de Billy con su hija pequeña, y que pretende emigrar a Alemania buscando mejores condiciones de vida).

Partiendo de esta temática, la película revela los problemas sociales, económicos y culturales de la Grecia del 2015, en un contexto donde el país se estaba adaptando a un proceso de transformación política, focalizando la acción en la sociedad racista griega en la que se estaban produciendo una multitud de agresiones (representada por Nakos), la dura realidad de las personas migrantes que no tienen papeles (representada por Tarek) y la esperanza, la generosidad y la implicación ciudadana (representada por Billy).

En efecto, la xenofobia y el racismo comienzan a ser visibles desde el inicio del largometraje. Para Nakos, este Otro inmigrante será percibido con extrañeza, como una amenaza externa o como el causante de los problemas que atraviesa Grecia en general y el barrio de

Atenas en el que vive en particular. Su visión pesimista del barrio se acrecienta con la llegada de la crisis económica, que termina por ser social, política y migratoria. Se pregunta constantemente sobre cómo y cuándo mejorarán las cosas, ya que antes el barrio no había pasado todavía por ese proceso de cambio. Las sociedades multiculturales son percibidas como amenaza: Nuestras plazas y nuestras ciudades no son de los inmigrantes, son de los griegos. Se desata un sentimiento nostálgico hacia un pasado idealizado y mítico (vinculado con el fascismo), lo que le lleva incluso a tatuarse en el brazo la fuente que encabeza la plaza. En su libro, Stanley (13) señalaría que la apelación a un pasado mítico e idealizado es uno de los pilares del fascismo contemporáneo desde los cuales se construye la identidad nacional. A partir de él es más fácil generar un sentimiento nostálgico que mire al pasado, lo que implicaría también retomar ciertos valores conservadores.

Desde esta mirada, la película sería un fiel retrato de cómo opera el fascismo: desde la cotidianidad. Nakos no representa a ningún miembro de Amanecer Dorado (que sería una de las caras más visibles del neonazismo griego), ni es el fascista prototípico que se ha construido desde la cultura audiovisual y que forma parte del imaginario colectivo compartido. No es ni un hombre blanco de mediana edad con uniforme militar que se pasea rodeado de la masa, ni un *skinhead* tatuado con esvásticas. Es un ex-compañero del colegio, un vecino común que vive en un barrio popular ateniense. Es por ello que, retomando la cita de Adorno, la «pervivencia del nazismo en la democracia» es más peligrosa que la persistencia «de tendencias fascistas dirigidas contra la democracia» (citado en Traverso, 6). Una pervivencia que en su afán de pasar desapercibida, termina por infiltrarse y atacar desde una invisibilidad efectiva.

En definitiva, en *Amerika Square* la Plaza América que da título al film será escenario de fondo en el que seremos testigos de lo que Hannah Arendt denomina la «banalidad del mal» —el racismo y la xenofobia (igual que el antisemitismo) no vendrían dados de manera intrínseca a su propia existencia, sino que habrían sido alimentados por un caldo de cultivo previo—; o bien lo

que Adela Cortina Orts denomina «aporofobia» —inciendiando en la perspectiva de clase (atravesada en muchas ocasiones por la condición racial), el odio o fobia hacia las personas pobres—donde la exclusión causada por la falta de alternativas institucionales y el estigma social que sufren las personas refugiadas termina con la reclusión de éstas en guetos.

3.2. *Wasted Youth* (2011) y la juventud sin futuro

Wasted Youth (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011) representa otro de los ejemplos audiovisuales insertos en este marco post-crisis. Enmarcada en una producción *low-cost* pero dentro del considerado cine social, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel guionizan y ruedan una de las películas que mejor retratarían a la Generación Z (los nacidos entre 1994 y 2010) de la Grecia contemporánea. El film, cuyo elenco se compone de actores que no tenían experiencia previa en el mundo de la actuación, pretende denunciar —ficcionalizando los acontecimientos, cambiando los nombres de los implicados, reelaborando los hechos y adaptándolos a las exigencias del propio relato— el caso mediático de la muerte de Alexandros Grigoropoulos, asesinado de un disparo por parte de la policía el 6 de diciembre de 2008 en el barrio de Exarchia (Atenas).

Partiendo de este trasfondo, los directores narran dos historias paralelas: la vida de un adolescente que personificará a ese *joven perdido*, y la de un policía frustrado y con problemas familiares que está pasando por una crisis existencial, estancado en una fase vital tardía donde los nuevos proyectos no salen a la luz. Así, el primero de ellos, Harris (Harris Markou) es un joven de 16 años que vive entre la casa de su padre —con quien discute habitualmente, entre otras cuestiones porque no busca trabajo y porque no va a visitar a su madre enferma al hospital— y el chalet de Christina —una amiga de su madre que lo acoge, configurándose como una alternativa a la figura materna (Milonaki)—. Como a todo adolescente, le gusta pasar su tiempo de ocio en la calle

con sus amigos, con los que compartirá su afición por el *skateboarding*, y con su novia Anna, con la que discute ocasionalmente. Por su parte, Vassilis (Ieronymos Kalletsanos) es un policía de mediana edad que vive en su apartamento de Atenas con su mujer, su hija y su madre. Un personaje con baja autoestima y vida monótona que introduce en la trama los sentimientos de frustración y depresión, la llamada crisis de los 50, que pone en entredicho la débil relación que tiene con su familia, donde los lazos afectivos prácticamente son inexistentes, a los que se suman la fría relación laboral que tiene en el trabajo con sus compañeros (Milonaki). Al quedar fraccionada en dos historias alternas que desembocan en un final conjunto, la película parte del eje familiar y de la brecha generacional para construir un relato que abarca no únicamente la crisis desde su aspecto más visible y *macro*, sino también desde una óptica más personal y *micro* como es la familia desestructurada. Por tanto, la fisura existente entre juventud y adultez, ambas en constante confrontación, será evidente en ese desdoble ficcional.

La cinta está ambientada en Atenas (imagen 2) en plena crisis económica y social, y caracteriza la ciudad como escenario clave en todo proceso político y social. Por ello, la ciudad griega será el espacio exterior, paradójicamente, cerrado y opresivo, del cual los protagonistas no pueden huir. Es escenario donde las contradicciones del neoliberalismo salen a colación, donde las dinámicas que lo mueven causan crisis cíclicas que hacen prácticamente imposible la ideación y puesta en práctica de proyectos de futuro. Es un escenario, asimismo, que acoge un modelo de vida estratégicamente adaptado al consumismo y a la sociedad de masas, y que por consiguiente, crea sujetos más propensos a sufrir crisis vitales o existenciales, los «wasted heroes» que comenta Milonaki. Por tanto, el espacio donde se desarrolla la acción no puede desligarse de los personajes, donde la relación figura-fondo siempre prevalece. Ciertamente, todo ello generaría un desconcierto y un efecto alienante que en la película quedaría reforzado y amplificado por el punto de vista del objetivo cinematográfico y la narración. Los primeros y medios planos con cámara en mano (como el final, que corresponde a la recreación

del asesinato) resultan agobiantes, agitados y difusos al generar una imagen en movimiento, que, combinados con el calor que desprende la imagen, —a pesar de que se pueden observar las ventanas abiertas— provocan una sensación opresiva. Este calor presente en pantalla se aprecia gracias a la calidez de la imagen, teñida de tonos anaranjados, a la que se le suman los planos recurso, como el de unas hojas de árbol moviéndose por la brisa veraniega o bien los planos generales donde aparece el protagonista patinando, sin camiseta y con pantalones cortos, en una piscina vacía donde da el sol de lleno. Se creará, por tanto, un espacio cerrado con la pantalla como límite que afecta no solo a los propios personajes sino también a los propios espectadores.

Asimismo, la desesperanza social unida a la precariedad generalizada, presente especialmente en la juventud, se combinaría en la dimensión institucional no solo con esa desconfianza política hacia los partidos (Mair) en un contexto de «crisis de legitimidad» (Castells), sino también con cierto escepticismo y apatía dirigidos hacia otras autoridades, que pueden ir desde el cuerpo policial hasta un adulto cualquiera. En así como, en cierto modo, en este espacio o atmósfera como caldo de cultivo los directores construyen unos personajes en crisis, una crisis de la subjetividad que va ineludiblemente ligada a la pérdida de identidad de los sujetos que habitan el mundo contemporáneo. Una relación de extrañeza que quedaría reforzada, como ya se ha comentado, por mecanismos como el desenfoque de la imagen o la cámara en constante movimiento. La puesta en escena, las miradas y los cuerpos quedarán interrelacionados al articularse como mecanismos capaces de mostrar el vacío de unos personajes completamente desorientados.

Este mismo juego con el espacio exterior puede observarse en otra de sus contemporáneas, *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), y que consideramos relevante mencionar y detenernos en ella brevemente. La película nos presenta, como si se tratase de una alegoría contra las políticas de austeridad, la vida monótona de un joven griego que vive en un piso ateniense, prácticamente vacío, acompañado únicamente de su canario. Para poder alimentarse le qui-



Imagen 2

ta azúcar a su vecino y alpiste a su mascota, esperando la notificación de su inminente desahucio. Con esta simple trama, Lygizos nos muestra cómo el desmantelamiento del Estado del Bienestar lleva la precariedad a límites extremos. El protagonista se dedica a divagar por las calles de una ciudad en la que él mismo deviene también pájaro encerrado, encarcelado en una jaula más grande de la que tampoco puede huir pese al esfuerzo que hace por intentarlo. Tanto es así que la narración se centra en la banalidad, en lo que Barthes denominaría «catálisis»: no ocurre nada porque todo aquello relevante ya ha sucedido fuera de campo. Así es como el espectador tan solo queda reducido a observar las consecuencias de la crisis que ha asolado Atenas, los movimientos inciertos del personaje, persiguiéndolo por la calle y sufriendo con él con cierta compasión. A través del empleo de estos recursos, el film, con apenas diálogo, proyecta ese sentimiento latente de desconexión con la realidad, de desorientación, quedando amplificadas gracias a una fotografía que emplea los primeros planos (con el fondo en ocasiones desenfocado) con cámara en mano (lo que da una sensación de inestabilidad).

3.3. *Dogtooth* (2009) y la vulnerabilidad de los cuerpos

Hace falta retrotraerse 13 años antes para dirigirse a una de las cintas y directores que inician este viaje cinematográfico, sentando asimismo las bases que cultivan la

Nueva Ola. De Yorgos Lanthimos son dignas de mención la ya citada *Canino* (*Kynóontas*, 2009), *Alps* (*Alpeis*, 2011) y *The Lobster* (*The Lobster*, 2015). La segunda de ellas narra la historia de un grupo de individuos que se unen para trabajar sustituyendo a personas que ya han fallecido, actuando tal y como lo harían ellas. Formado por una enfermera, un conductor de ambulancia, una gimnasta y su entrenador, son contratados por diferentes familias con el propósito de suplir una pérdida que no han sido capaces de reconocer. En esta travesía entre el reemplazo, la falta y la soledad en las relaciones interpersonales se movería también *The Lobster*, una película de naturaleza distópica que pondría de manifiesto la presión existente a la hora de cumplir con el contrato social y familiar imperante. El inicio del relato se ambienta en un hotel al cual han sido trasladadas las personas solteras. Allí deben encontrar pareja antes de que pasen 45 días, ya que, de lo contrario, serán castigadas y convertidas en el animal que han elegido previamente (de ahí el título del film).

No obstante, la película que mayor atención merece, no solo por las novedades que introduce sino por ser considerada la pionera de esta Nueva Ola de cine griego, será *Kynóontas*. Fue traducida al español como *Canino* —en referencia no solo al diente sino también al animal, al perro—, y se centra en una familia nuclear, compuesta por un padre (Christos Stergioglou), una madre (Michele Valley), la hermana mayor (Aggeliki Papoulia), la hermana menor (Mary Tsoni) y el hijo (Christos Passalis). Todos ellos viven en un chalé con jardín y piscina, ubicado en Grecia, a las afueras de una gran ciudad que no queda especificada. Los tres hijos no tienen contacto ni ningún tipo de influencia con el exterior y son educados por sus propios padres, según ellos creen conveniente, usando sus propios métodos, y dejando a un lado cualquier convención social. La única persona que sale de casa es el padre —que solo lo puede hacer en coche, tal y como creen los hijos—, mientras que la única persona que entra en la casa es Christina, una mujer de mediana edad que trabaja como guardia de seguridad en la empresa del progenitor, y cuya función se reduce a la de prostituirse (ya que le pagan por

ello) para saciar las supuestas “necesidades sexuales” del hijo. Así, a lo largo de la narración, los hijos se enfrentarán a los retos educativos que sus padres les proponen, intentando (sobre)vivir en un microcosmos totalitario donde la violencia física, cultural y sexual está siempre presente. Observamos que la familia se configura como un dispositivo burgués donde la figura autoritaria por excelencia queda representada por el padre (que simboliza, asimismo, al patriarcado). Se hace cargo a lo largo de la película del rol activo y no recibe ningún cuestionamiento de liderazgo, siendo asumido tácitamente por todos los miembros de la familia. En este sentido, la relación (con)textual con la Grecia del período que transcurre en los años que van del 2009 al 2016 puede apreciarse en la crisis de soberanía, de igual forma que las agresiones representadas en la imagen fílmica pueden entenderse «as an allegory of the ‘systemic, anonymous’ violence of global capitalism currently wreaking havoc on contemporary Greek society» (Lykidis, 11).

La conducta de los tres hijos coprotagonistas vendrá, por tanto, regulada por esa mirada punitiva de los progenitores, por ese orden, control y disciplina a la que son sometidos. Desarrollarán una determinada subjetividad que habrá sido producida a partir de las propias dinámicas sociales, a través de los comportamientos interiorizados: el poder actuará por normalización y no por represión. Es por ello que el hijo y las dos hijas, pese a que están en la década de los veinte, se comportan, se visten y actúan como si fuesen niños de corta edad (imagen 3).

Una conducta reglada que asimismo quedará reforzada por los movimientos infantilizados que adoptan



Imagen 3



Imagen 4

los propios actores, la puesta en escena —especialmente por la decoración de sus habitaciones (que también recuerda a la niñez por las pegatinas que se pueden observar en el cabezal de la cama (imagen 4))— y la paleta de colores utilizada a lo largo de la película —colores claros como azules, verdes, rosas o blancos—. Con otras palabras, como apunta García Sahagún:

El director de fotografía de *Canino*, Thimios Bakatakis, utiliza una estética naif que se sirve de un estilo visual aparentemente inocente, al emplear la paleta de color pastel y una composición armoniosa de las imágenes. Estas poseen, en su mayoría, una relación de simetría entre cuerpos —o partes del mismo cuerpo— de más o menos el mismo peso que guardan equilibrio entre sí. La estética es pulcra, limpia. La disposición ordenada nos remite al comportamiento que el padre impone a sus hijos a través de sus estrictas normas. Los colores, por su parte, aluden al universo infantil donde los hijos —a su edad tardía—, aún se encuentran estancados (73).

Lanthimos creará así un clima distópico, opresivo, donde los personajes se encuentran atrapados en un espacio parcialmente cerrado y dominado por la figura patriarcal, sustituida en su ausencia por la figura materna.



Imagen 5



Imagen 6

Un clima de aislamiento, de reclusión en la interioridad, donde los Otros —siguiendo la retórica populista de un ellos que se opone al nosotros— que se encuentran fuera, en la exterioridad, serán tratados como extraños y peligrosos por encarnar amenazas inexistentes. Es así como la película incorpora temáticas como el control social, la disciplina y el orden (que en el imaginario colectivo recuerdan a los regímenes fascistas) que sirven para proyectar en pantalla los juegos de dominación-sumisión donde unos cuerpos dóciles (Foucault, 2002) o en crisis, que ya han desarrollado un tipo de subjetividad acostumbrada a esas dinámicas de poder, pueden manejarse con facilidad sin prácticamente resistencia.

Esta intervención que afecta a los propios cuerpos, estableciendo una analogía con la producción biopolítica en clave foucaultiana, será la interiorización de unas tecnologías de vigilancia (Foucault, 2009) que generan en los personajes una crisis de la subjetividad y una alienación. En la película se puede apreciar no únicamente mediante la temática, sino también a través de la puesta en escena, los diferentes encuadres y la relación espacial y carnal entre los cuerpos. No hay prácticamente movimientos de cámara, no se emplea el plano/contraplano (sino que se focaliza el objetivo en un único personaje) y los elementos que se enmarcan a través del encuadre son, en ocasiones, aquellos que el cine de Hollywood dejaría fuera de campo. Es por ello que la ubicación de la cámara estática y la fragmentación de los cuerpos por el plano, en los que se proyecta solamente el tronco y las piernas de los sujetos dejando fuera de campo las caras (o bien, su identidad), hará todavía más efectiva la despersonalización y animalización que sufren (imágenes 5 y 6).

Asimismo, ni siquiera tienen un nombre propio — se refieren a ellos como la Mayor, la Menor y el hijo— transgrediendo el lenguaje cotidiano, llegando incluso a la distorsión total. Además, los progenitores acuñan nuevos significados para palabras ya existentes con el objetivo de crear su propia verdad al margen de las normas y convenciones sociales. Partiendo de esta premisa, Lanthimos realizará una reflexión en torno al proceso de construcción cultural al que se ve sometido el lenguaje, poniendo a prueba el signo lingüístico y su carácter arbitrario (Saussure). La distorsión de la palabra será un eje clave, conformándose como un «acto dadaísta» de destrucción (Revert Gomis, 91). El empleo del lenguaje, en efecto, resultará absurdo a muchos niveles (Lykidis), pero operará con eficacia al conseguir su propósito final: engañar, persuadir y distorsionar. De hecho, tal y como admite el director, «la idea de *Canino* tiene que ver sobre cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo» (citado en García Sahagún, 68). Así, en la casa familiar un “zombie” ya no es un muerto viviente, sino una flor pequeña y amarilla; un “gato” es el animal más peligroso que existe porque come carne humana; un “avión” es un juguete que puede caer al jardín; o bien Frank Sinatra no es el cantante de *Fly Me to the Moon* (1964) —cuya letra el padre traduce de forma totalmente diferente a la original—, sino el abuelo de los hijos.

No obstante todo ello, el desenlace del film destapará una esperanza latente que queda personificada en el personaje femenino. Así, a pesar de que la escena final muestra la desolación y las trágicas consecuencias que el espectador ha podido presenciar a lo largo del largometraje, también observamos cierto atisbo de rebelión: vemos cómo la hija Mayor, frente a un espejo del cuarto de baño, decide abrir la boca y golpearse el canino para que se le caiga y así poder salir de casa, ya que es la única forma de escapar según las historias que les cuenta el padre. Como decía Foucault (2009; 2002), donde hay poder, hay resistencia a ese poder: los cuerpos dejan de llevar consigo la etiqueta de dócil para pasar a ser cuerpos insurrectos e incontrolables. Lanthimos, en definitiva, deja el desenlace en interrogante, no cierra el final ni sugiere cómo se debe interpretar —como si ha-

ría el cine de Hollywood—, sino que le cede al espectador cierta libertad para que él mismo sea capaz de abrir diferentes lecturas, permitiendo que decida, aunque ya guiándolo hacia una de ellas: que sí existe una salida.

4. Conclusiones

El cine lleva consigo una fuerte carga ideológica y capacidad crítica, de modo que trae intrínseca una potencialidad política que no debe doblegarse a la convencionalidad social impuesta. Es capaz de oponerse a determinados significados o comunicar ideas a través de un espacio cultural común. Es, en definitiva, una práctica discursiva, textual, desde la cual se pueden construir otros relatos e imaginarios alternativos. Destacamos la relevancia de las películas analizadas que configuran la *Greek Weird Wave* por haberse erigido como una de las tantas narraciones de la crisis del 2008, por haber logrado tematizar la realidad social griega y por haber operado en ese espacio crítico y reflexivo en una etapa crucial repleta de cambios políticos. Todos los filmes citados en esta investigación consiguen, con cierta empatía, conectar al espectador con el ambiente incómodo que el propio relato genera, mostrando unos personajes que se encuentran, en muchas ocasiones, desubicados, desorientados y extrañados. Así, para el sujeto que visiona la proyección, resulta una manera más cercana de aproximarse a la realidad sociopolítica, de comprenderla a través de historias de carácter personal que entroncan necesariamente con lo político. Son, ciertamente, sucesos que nos resultan cotidianos y que a pesar de ser ficticios contienen cierta verdad como telón de fondo. Esta manifestación en pantalla, sin censura, de los efectos de la recesión, termina por convertir a la *Greek Weird Wave* en un cine duro, violento y arriesgado, pero a la vez atento, cuidadoso y comprometido.

Consideramos, por tanto, que queda corroborada la hipótesis de partida. El cine griego del período 2009-2016 ha sido capaz de emerger como una respuesta a la producción audiovisual *mainstream*, proponiendo un modo de representación alternativo, opuesto a los me-

canismos de la narración clásica y al modelo espectacular hegemónico. Es por ello que las películas de esta Nueva Ola de cine griego resultan sintomáticas de los procesos socioculturales que se estaban desarrollando en Grecia y surgen como discursos fílmicos que dan espacio en pantalla a cuestiones fundamentales relacionadas con la crisis y sus consecuencias —la violencia económica e institucional— a partir de propuestas formales que buscan establecer, en su diversidad, una crítica que en muchas ocasiones se desvía hacia un sistema económico insostenible, hacia el sistema patriarcal o bien hacia el racismo institucional.

Concluimos, en definitiva, que tanto *Canino* como precursora, como el resto de películas citadas —*Alps*, *Wasted Youth*, *Boy Eating The Bird's Food*, *The Lobster*, y *Amerika Square*— son capaces de abrir un espacio en pantalla, cultural y mediático, desde el que es posible (re)pensar las diversas problemáticas que envuelven a los personajes y su relación con el entorno en el que se desenvuelven. De ahí, por tanto, el compromiso ético y estético de los filmes.

Bibliografía

AA.VV. *El síntoma griego. Posdemocracia, guerra monetaria y resistencia social en la Europa de hoy*. Madrid: Errata Naturae, 2013.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003.

Balibar, Étienne. «La política de la deuda». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, 2016, pp. 50-82.

Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos». *El análisis estructural*. Ed. Saveiro Niccolini. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1977, pp. 65-101.

Batea, Erato. «The 'Greek Crisis' through the Cinematic and Photographic Lens: From 'Weirdness' and Decay to Social Protest and Civic Responsibility». *Visual Anthropology Review*, 32, 2016, pp. 61-72.

Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.

Butler, Judith. «Prefacio». *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016, pp. 13-16.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.

Castells, Manuel. *Ruptura. Crisis de la democracia liberal*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Cortina Orts, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Barcelona: Paidós, 2017.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.

Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal, 2009.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

García Sahagún, Marta. «La imagen violenta. Fotografía perversa y violencia objetiva en *Canino* (Kynódonatas, Yorgos Lanthimos, 2009)». *Escritura e Imagen*, 14, 2018, pp. 65-77.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2009.

Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Hernández Barral, Fernando y Sofía López Hernández. «La crisis económica en el cine europeo contemporáneo. Análisis de los filmes *Los exámenes*, *Dos días y una noche* y *Capital humano*». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18, 2018, pp. 199-214.

Katsambekis, Giorgios. «El ascenso de la izquierda radical griega al poder. Notas sobre el discurso y la estrategia de Syriza». *Línea Sur*, 9, 2015, pp. 165-174.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

- Lykidis, Alex. «Crisis of Sovereignty in Recent Greek Cinema». *Journal of Greek Media & Culture*, 1, 2015, pp. 9-27.
- Mair, Peter. *Gobernando el vacío: la banalización de la democracia occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Martín-Estudillo, Luis. «Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)». *Romance Quarterly*, 64, 2017, pp. 196-205.
- Milonaki, Angeliki-Lina. «Film review. *Wasted Youth* by Argyris Papadimitropoulos and Yan Vogel (2011)». *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 1, 2013, pp. 167-174.
- Otte, Max. *El crash de la desinformación. Los mecanismos de la desinformación cotidiana*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Revert Gomis, Jordi. «Paisajes en descomposición: Los discursos de la crisis y su colapso en el relato de cine». *Revista F@ro*, 19, 2014, pp. 180-92.
- Sassen, Saskia. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz, 2015.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1998.
- Stanley, Jason. *Facha. Cómo funciona el fascismo y cómo ha entrado en tu vida*. Barcelona: Blackie Books, 2019.
- Traverso, Enzo. «Espectros del fascismo. Metamorfosis de las derechas radicales en el siglo XXI». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, 2016, pp. 4-20.
- Vallespín, Fernando. *La mentira os hará libres. Realidad y ficción en la democracia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.