

Tres escenarios para el capital: crisis económica y capitalismo en el cine de J. C. Chandor

Jordi Revert
Universitat de València
revert.jordi@gmail.com

Resumen: *el presente texto analiza los tres largometrajes de J.C. Chandor y su relación con el capitalismo y la crisis económica. Margin Call (2011) narra el inicio de la crisis con un discurso que va de lo circunstancial a lo estructural. Cuando todo está perdido (All Is Lost, 2013), la supervivencia del individuo en esa travesía en el desierto. Y El año más violento (A Most Violent Year, 2014) apunta a la lógica sistémica y su violencia implícita. Este ensayo busca profundizar en esa mirada heterogénea sobre el capitalismo y entender su diagnóstico de los problemas estructurales y sistémicos.*

Palabras clave: *crisis económica, J. C. Chandor, capitalismo*

Abstract: *the present text analyses the three feature films of J.C. Chandor and the way they appeal to capitalism and financial turndown. Margin Call (2011) tells the outburst of the crisis with a discourse shifting from a circumstantial point of view to a structural one. All Is Lost (2013) is about the individual trying to survive in the midst of the storm. A Most Violent Year (2014) points to the logics of the capitalism system and its implicit violence. This essay tries to get deep into that heterogeneous view on capitalism and understand its diagnosis of the structural and systemic problems.*

Keywords: *financial crisis, J. C. Chandor, capitalism*

Recibido: 15 de diciembre de 2015

Aceptado con modificaciones: 9 de mayo de 2016

1. Introducción

Si algo ha quedado certificado tras varios años de crisis económica es la heterogeneidad creativa y de puntos de vista que desde el cine han impulsado lecturas críticas de la recesión. Aunque de distintos alcances e intereses, esas miradas han permitido enfoques circunscritos a un mismo contexto inestable, que desde un tema común proponían una serie de discursos que ponían en duda la estabilidad de nuestros vínculos con la realidad, los cuales a su vez pasan inevitablemente por el modo en que se articulan las estructuras políticas y económicas en las que nos integramos. Definitivamente, el formato documental ha tenido un protagonismo especial en la construcción de esos discursos, e incluso ha empuñado el estandarte de la denuncia a través de cineastas como Michael Moore, Morgan Spurlock o Charles Ferguson. Como ha afirmado Isadora Guardia, se trata de un cine de denuncia “*intoxicado* de espectacularidad”, parte de un sistema “que reclama audiencia a golpe de efecto, pero, por otra parte, ha conseguido que una parte del público atienda y descubra realidades en una pantalla grande” (Revert, 2012: 93). De otra parte, el cine de ficción ha permitido posturas más ambiguas, relatos que conjugaban el tema de la crisis económica en diversos frentes creativos y que se despojaban de la tradicional asociación directa entre discurso documental y verdad –la cual, por cierto, las múltiples y, sí, espectacularizadas manifestaciones del formato en los últimos años se han encargado de desmentir, como bien han señalado Josep Maria Català y Jostexo Cerdán (Català y Cerdán, 2007: 7)-. En ese terreno despojado de la legitimación automática de la imagen, se dan cita obras y autores que ofrecen, sin necesariamente fijar el primer plano sobre el tema, estimulantes lecturas que emanan como resultado de la personalidad creativa de los directores. Entre ellos podríamos citar nombres como Jason Reitman, John Wells, Yorgos Lanthimos y Andrew Dominik, y títulos como *Up in the Air* (Reitman, 2009), *Canino (Kynodontas)*, (Lanthimos, 2009), *Alps (Alpeis)*, (Lanthimos, 2011) o *Mátalos suavemente (Killing Them Softly)*, (Dominik, 2012)¹. Este vínculo entre el cine de ficción y la crisis no es, ni mucho menos, exclusivo de la última recesión y las películas que han surgido en torno a ellas. En la introducción al cuaderno dedicado a explorar las narrativas de la crisis del número ocho de la revista *Fotocinema*, Antonio Sánchez-Escalonilla y Araceli Rodríguez-Mateos recuerdan que dichas narrativas «surgen como fenómeno dramático fraguado durante los años 30» (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez-Mateos, 2014). Por tanto, no se puede hablar de las actuales narrativas de la crisis sin tener en cuenta que esa tradición de relatos con una estrecha relación con las realidades socio-económicas del momento se remonta a los tiempos de la Gran Depresión. Antonio Sánchez-Escalonilla, sin ir más lejos, ha investigado en su ensayo “Indiewood y las narrativas de la crisis. La vigencia del arquetipo doméstico del New Deal” la vigencia del cine del New Deal representado en directores como John Ford, William Wyler, Frank Capra, Mervyn Leroy y King Vidor en otros actuales como Jonathan Dayton y Valerie Faris, Jason Reitman y Tom McCarthy (Sánchez-Escalonilla, 2013), demostrando de este modo una plena consciencia de la genealogía de dichos relatos.

¹ La idea es expresar esa pervivencia del tema, aquí en concreto sujeto a un enfoque doméstico y con un toque humanístico. Los ejemplos, en cualquier caso, de cine comprometido con la representación de la crisis se extienden a lo largo de la historia del medio y más allá de los periodos en los que dichas crisis son especialmente marcadas –la Gran Depresión o la presente recesión económica.

El presente texto centra su atención sobre el caso de J. C. Chandor, cineasta estadounidense que ha consagrado sus primeros tres largometrajes a abordar la cuestión de manera directa o indirecta y desde tres ángulos diferenciados pero complementarios que conforman un discurso coherente y poliédrico. En las siguientes líneas, este texto empleará el análisis fílmico para identificar en cada uno de ellos las referencias a esa realidad económica y sus consecuencias tanto en el individuo como en el orden estructural, así como sus interrelaciones decisivas en la constitución de un discurso común. Dentro de ese análisis, se procederá a seleccionar secuencias relevantes de los títulos escogidos, que o bien exhiban una relación directa con los aspectos contextuales que resultan fundamentales en el presente estudio, o bien destilan en su análisis formal aspectos significativos que indiquen la voluntad del director por establecer un vínculo con ese contexto, más o menos determinado por el tema según la película. No se tendrán en cuenta aquí aspectos narratológicos, puesto que estos no se antojan determinantes para detectar la reflexión que atraviesa las tres películas en torno a la actual crisis económica, el sistema capitalista y sus efectos sobre el individuo. En cuanto a las hipótesis, el artículo busca confirmar los siguientes puntos:

- 1) Las tres películas que constituyen hasta la fecha la filmografía del director J.C. Chandor anclan su discurso en el actual contexto de crisis económica y/o en el orden del capitalismo salvaje, ya sea desde el retrato explícito de un episodio clave (*Margin Call*), la experiencia del individuo obligado a sobrevivir (*Cuando todo está perdido*) o la lógica sistémica que le empuja a participar de su violencia implícita (*El año más violento*).
- 2) Las tres obras se complementan para conformar una visión poliédrica en la que se atiende tanto a la naturaleza estructural capitalista como a sus efectos sobre el individuo.

Dentro de este recorrido, se atenderán a claves concretas en el análisis de cada película, necesarias para entender en toda su complejidad la trilogía en su intento por adentrarse en la misma estructura del capitalismo y evaluar sus consecuencias sobre el individuo. En el apartado dedicado a *Margin Call* se toma la caída de Lehman Brothers como punto de referencia a la hora de elaborar un relato sobre la crisis. A partir de ese punto, se constatará como los hechos concretos narrados sirven, en primera instancia, para construir una visión accidental del colapso –ligado en parte al proceso de espectacularización que acompaña a su narrativa– que luego la película se encarga de desmentir para ofrecer una reflexión más profunda y estructural a través de uno de sus personajes. En el consecutivo análisis de *Cuando todo está perdido*, se subraya cómo una historia de supervivencia puede convertirse en eficaz metáfora de la situación de desamparo del individuo en el último estadio del capitalismo, perfilando un tipo de relatos en el que no hay cabida para el humanismo de otras producciones contextualizadas en crisis económicas. Finalmente, el análisis de *El año más violento* centra el protagonismo en la lógica estructural capitalista y el modo en que esta modela el sueño americano acorde a dinámicas depredadoras. Se hace aquí hincapié en la puesta en escena como elemento activador de ese discurso.

2. *Margin Call* (2011): Lehman Brothers o la espectacularización de la crisis

Tras años dirigiendo publicidad y documentales, en 2011 J. C. Chandor debutó con su primer largometraje en cine con *Margin Call* –previamente había realizado el cortometraje *Despacito* (2004)–. La película sitúa su trama en las horas precedentes al colapso financiero en el interior de un gran banco de inversión, contexto en el cual un analista (Zachary Quinto) descubre que la empresa se halla en riesgo inminente de sufrir caídas por valor mayor que el precio de su capitalización. A partir de ahí, comienza una sucesión de encuentros y reuniones a distintos niveles en las que los distintos eslabones de la cadena de mando se enfrentan a tomas de decisiones cargadas de connotaciones morales, hasta desembocar en una venta urgente de activos tóxicos antes de que corra la voz de que estos han perdido todo el valor. El banco en el que tienen lugar los acontecimientos permanece innominado en la ficción, pero encuentra similitudes con varias de las firmas que tuvieron un protagonismo especial en el arranque oficial de la crisis, a saber Goldman Sachs, Bear Sterns y Lehman Brothers, todas ellas también vinculadas a los títulos respaldados por hipotecas. Especialmente, esta última adquiría el papel de cabeza visible del hundimiento económico de septiembre de 2008, al declararse el día 15 en bancarota y acelerar así un proceso en el que otras caídas seguirían para desembocar en un desplome del mercado y el inicio de la crisis global.

Desde el primer momento, ese derrumbe adquirió visos de accidente en la esfera pública o, como mínimo, se atañó a una circunstancialidad que dejaría a un lado aquellas explicaciones más complejas que atienden a las causas y se remontan a un análisis de la evolución del mercado que pueda arrojar luz al respecto. Dicho de otra manera, la emergencia informativa priorizó ese carácter de episodio histórico que inevitablemente despertaba inmediatas comparaciones con el crack del 29 y la Gran Depresión, pero que sin embargo dejaba en un segundo plano la búsqueda de factores estructurales. Al concentrar su narración en unas horas, *Margin Call* participa, aparentemente, de esa versión en la que la debacle financiera halla su razón de ser en el accidente, y no en una serie de procesos históricos que se repiten y se acentúan hasta conducir a ese punto. Ni siquiera títulos como *Malas noticias* (*Too Big to Fail*, Curtis Hanson, 2011), que también enfrentan directamente el tema y lo hacen desde un ángulo mayor, ofrecen un marco lo suficientemente amplio como para situar las condiciones estructurales en el mismo plano que los eventos relatados. Jeff Kinkle y Alberto Toscano acusaban tanto en la película de Curtis Hanson como en *La caída de Lehman Brothers* (*The Last Days of Lehman Brothers*, Michael Samuels, 2009), realizadas respectivamente para las cadenas de televisión HBO y BBC, una mezcla de insipidez, banalidad y torpe exposición².

La película de Chandor, por su parte, opta por una espectacularización de esos eventos que alinea sus códigos narrativos con aquellos que ofrecería un thriller político o de espías: para el espectador, la motivación se cifra desde un principio en el progresivo estado de alerta en el que los personajes van entrando, a medida que Sullivan va transmitiendo la información descubierta a sus superiores. La puesta en

² “Michael Samuel’s *The Last Days of Lehman Bothers* (2009) and Curtis Hanson’s *Too Big To Fail* (2011), made for the BBC and HBO respectively, both suffer from the same blend of blandness, banality, and clumsy exposition” (Kinkle y Toscano, 2011: 42).

escena traspone tipos del suspense clásico y aísla lo narrado de la iconografía articulada por el cine de Hollywood en torno a Wall Street y sus tiburones, caso de la exitosa *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) y su epítome de la codicia financiera en Gordon Gekko (Michael Douglas), respecto a la cual Christopher Orr remarca la diferencia, así como con su secuela *Wall Street: el dinero nunca duerme* (*Wall Street: Money Never Sleeps*, Oliver Stone, 2010): “a diferencia de la segunda *Wall Street* (o, para este caso, la primera), la película [*Margin Call*] comprende que los mercados financieros no son meras herramientas para ser utilizadas con propósitos malvados o benignos, sino vastas entidades en evolución en sí mismas, a menudo inescrutables incluso para sus pretendidos custodios”³. También se desmarca de la inmersión hiperbólica de *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013). Fundamentada radicalmente en el exceso, esta última podría considerarse como contrapunto de *Margin Call*, al menos en cuanto a las connotaciones morales que desencadenan sus respectivas espectacularizaciones. La cinta de Martin Scorsese apuesta por retratar los tiempos de celebración como un limbo amoral y hedonista, una orgía de fiestas y extravagancias en las que sus protagonistas emprenden una carrera por quemar esos privilegios con los que el sistema ha premiado su falta de escrúpulos. La exterioridad, de hecho, apenas es mostrada en un par de escenas, y contrasta poderosamente con la gramática festiva del conjunto en tanto que muestra una puesta en escena gris y apocada para mostrar, por ejemplo, los semblantes tristes y agotados de los pasajeros en un metro de Nueva York. Del otro lado, una vez *Margin Call* se adentra en su narración, paulatinamente aparecen encrucijadas morales que amplían, sin salir de los despachos y salas de reuniones, el marco en el que se inscribe. A medida que queda constatado el inevitable derrumbamiento de la compañía, lo central pasa a ser el modo en que cada uno de los personajes principales acata la estrategia dictada por la empresa, esta es, vender todos los activos tóxicos antes de que los compradores tengan noticia de la pérdida de valor. La decisión puede parecer inmoral, pero viene marcada por una sensación de inevitabilidad:

Incluso cuando el director del ficcional banco de la película toma la decisión de vender todos los activos tóxicos de la compañía –el acto que literalmente pone en movimiento el completo colapso de todo el sistema económico estadounidense□ es una elección difícil y comprensible. ¿Qué otra cosa puede hacer? Si no los vende él primero e inicia la catástrofe, otro lo hará. El resultado es inevitable, así pues, ¿qué beneficio podría tener para él sacrificarse y sacrificar su firma y los trabajos de todos sus empleados si el resultado será el mismo?⁴

³ “Unlike the second *Wall Street* (or, for that matter, the first), the movie understands that financial markets aren’t merely tools to be wielded for purposes nefarious or benign, but vast and evolving entities in their own right, often inscrutable even to their purported custodians .” (Orr 2011). Las traducciones son mías.

⁴ “Even when the CEO of the film’s fictional bank makes the decision to sell all the company’s toxic assets—the act that literally sets in motion the complete collapse of the entire American financial system—it is an understandable, if difficult, choice. What else can he do? If he doesn’t sell first and start the catastrophe, someone else will. The outcome is inevitable, so what good could it possibly do for him to sacrifice himself and his firm and all his employees’ jobs if it makes no difference to the outcome?” (Krauthammer, 2011)

En ese punto, se multiplican los diálogos en los que los distintos ejecutivos ponen de manifiesto sus mayores o menores reservas morales. Jared Cohen (Simon Baker) y Sarah Robertson (Demi Moore) tratan de escapar del papel de chivo expiatorio oficial que finalmente recaerá sobre la segunda. El director de la compañía John Tuld (Jeremy Irons) decretará la venta como plan de emergencia y determinará que el banco sea la primera ficha de dominó en caer para iniciar el desplome. Y el jefe de planta Sam Rogers (Kevin Spacey) manifestará sus reservas ante la operación a sabiendas de que supondrá el fin de la firma y del mercado, pero finalmente aceptará permanecer fiel porque necesita el dinero. En ese mosaico de puntos de vista morales se abre paso una leve modulación desde el planteamiento inicial: el hecho que desencadena la catástrofe puede presentarse como accidental o eventual, pero sus repercusiones se vinculan inevitablemente con los que se hallan en el estrato bajo del sistema. En una secuencia en la que Sullivan y su compañero Seth Bregman (Penn Badgley) van a buscar a su antiguo jefe Eric Dale, el primero mira a través del cristal de la ventana del coche y reflexiona sobre toda la gente que circula por las calles de Nueva York, preguntándose si tienen la mínima idea de lo que está a punto de suceder. Aun aislados de esa exterioridad en el interior vehículo –como el Eric Packer de *Cosmópolis*, la novela de Don DeLillo–, ambos mundos quedan irremediabilmente vinculados por la lógica del capitalismo, pues no se puede desligar la maniobra que el banco está a punto de realizar en un mercado intangible, dictado por las cifras, de las consecuencias que esta tendrá sobre la realidad tangible de las personas afectadas. Esa contraposición queda patente en el último encuentro entre Will Emerson (Paul Bettany) y Dale, en el que el segundo recuerda cómo en un trabajo anterior como ingeniero construyó un puente que ahorra miles de kilómetros y años de vida gastados en el coche a miles de personas anualmente. En la conversación se denota el anhelo de Dale por el desempeño de acciones que tengan efectos directos y beneficiosos en esa realidad tangible, frente al agotamiento que produce esa paralela gestión numérica e intangible de la realidad desde la pantalla de un ordenador, a la que aún pertenece Emerson. La suma de las diferentes posiciones expuestas, en todo caso, abre una grieta: si bien el descubrimiento de la información clave que activa la cadena de decisiones es presentado de forma accidental, pronto las limitaciones de ese discurso son alteradas y la lógica ampliada para dejar ver una visión estructural más completa.

Pronto, en momentos concretos, las fricciones entre dichas posiciones revelan además intuiciones y advertencias pasadas sobre el rumbo de la empresa, apuntando a precedentes relevantes en el curso de los acontecimientos. En un diálogo entre Rogers y Tuld previo al día de la bancarrota, el primero recuerda al segundo que durante años ya le avisó de que esto podía suceder. Tuld, en cambio, vuelve sobre la misma argumentación en la que se ampara una y otra vez: está fuera de su control y el destino del banco es inevitable, viene señalado por el mercado y por el sistema; por lo tanto, no les queda otra opción que ser los primeros y sacar la máxima ventaja posible de la situación. Sin embargo, es en la última escena que comparten ambos en la que la película rompe con esa idea de accidentalidad con la que parece abrir su narrativa. En ella, Tuld come despreocupadamente después de la aciaga jornada mientras Rogers acude frente a él para comunicarle que quiere irse. El discurso que articula Tuld acto seguido recontextualiza todo el relato en una panorámica general del capitalismo, pues este cita todos los años en los que han estallado crisis económicas y asume que el episodio que están viviendo volverá a suceder una y otra vez. No es, por tanto, una

situación excepcional la recesión por la que está a punto de atravesar la economía mundial, sino el capítulo más acentuado hasta la fecha de un orden sistémico e histórico que se repite como las mareas y que, según las palabras de Tuld, siempre deja el mismo porcentaje de beneficiados y perjudicados. En resumidas cuentas, el final de *Margin Call* revela la estrategia mutante del filme de J. C. Chandor, que comienza como ficción espectacularizada del inicio oficial de la crisis en 2008 y deviene progresivamente un ensayo sobre las razones estructurales a las que cabe atender para comprender el contexto actual. El final, lapidario, concluye ese tránsito con una contundente metáfora que deja poco lugar al optimismo: Rogers entierra a su perro, fallecido tras una larga agonía por cáncer de hígado, en el jardín de la casa de su exmujer. Después de que esta le recuerde que ya no es su casa y le sugiera marcharse, el sonido de la tierra cayendo domina la banda sonora y se prolonga en los títulos de créditos, certificando así la defunción de una ética y humanidad como resistencia al avance avasallador del capitalismo.

3. *Cuando todo está perdido (All is Lost, 2013): el individuo en el precipicio*

El periodo de depresión que se abre al final de *Margin Call* es aquel en el que se ubica la narración del segundo largometraje de Chandor. Los protagonistas también cambian, pues la perspectiva desde el corazón de las estructuras capitalista que venía dada por los ejecutivos de aquella son cambiados en *Cuando todo está perdido* por la solitaria presencia de un hombre (Robert Redford) perdido en medio del océano. La premisa de la que parte esta segunda película es sencilla: un marinero que navega con su pequeño yate por el Océano Índico ve cómo un contenedor flotante golpea su embarcación originando un agujero que rápidamente permite la entrada de agua. Ante el riesgo de hundirse, rápidamente efectúa las maniobras necesarias para achicar el agua y poder navegar dejándose arrastrar por corrientes oceánicas hasta rutas de paso en las que poder cruzarse con algún barco. El choque, sin embargo, es solo el primero de una serie de contratiempos que ponen a prueba su supervivencia en una larga travesía y que pasan por atravesar una tormenta tropical, ingeniárselas para manejar la embarcación sin el sistema de navegación -dañado tras la colisión y la entrada de agua- y finalmente verse forzado a ir a la deriva en el bote auxiliar con la esperanza de encontrar a alguien. En cada una de esas situaciones, el protagonista innominado debe reinventarse para esquivar a la muerte una vez más a lo largo de ocho días. El proyecto, que nació del encuentro de Robert Redford y J. C. Chandor en el Festival de Sundance de 2011, edición en la que se proyectaba *Margin Call*. En apariencia, ambos trabajos son diametralmente opuestos: la coralidad de uno frente a un solitario Redford en el otro; la predominancia del diálogo frente a los sonidos del mar como única banda sonora; los interiores de despachos y oficinas de Wall Street frente al mar abierto. En su crítica para *Caimán Cuadernos de Cine*, Jaime Pena subrayaba las importantes contraposiciones entre ambos trabajos:

Y esta es también la gran diferencia respecto a *Margin Call*, aquella película inspirada por un naufragio, si se quiere todavía mayor (el de Lehman Brothers). El mundo que retrataba Chandor en su ópera prima, interior, nocturno, claustrofóbico, era un universo esencialmente virtual. En términos económicos era la tormenta perfecta, pero ese naufragio se manifestaba principalmente en las pantallas de los ordenadores, en

ecuaciones y gráficos. Por el contrario, el mundo y el naufragio de *Cuando todo está perdido* son inequívocamente físicos (Pena, 2014).

En este punto, cabe señalar cómo la soledad del protagonista frente al peligro se significa en el estadio actual de un capitalismo que ya ha dejado atrás el modelo fordista y se revela como un sistema más líquido, por utilizar la terminología de Bauman (Bauman, 2007), en el que el individuo se encuentra ya huérfano de certezas y enfrentándose a un futuro siempre incierto. Lejos del orden rocoso, estático de la empresa antaño, la dinámica del último capitalismo es la del movimiento constante para la supervivencia, la adaptabilidad como valor que esconde como reverso la inseguridad constante. Por otro lado, *Cuando todo está perdido* se correspondería antes a los códigos del cine de aventuras o de supervivencia que a la dramatización de la crisis. Sin embargo, no es posible asistir a esa narración sin asociar esa odisea contra la adversidad con el contexto actual de depresión, pues el peso del contexto es demasiado grande como para ser ignorada su influencia en la obra. Ese vasto océano en el que el individuo parece no tener ninguna oportunidad equivale al escenario crítico que queda tras septiembre de 2008, y el marinero incorporado por Redford se convierte en el representante de esa exterioridad que permanece a pie de calle y fuera de los cristales de los rascacielos de *Margin Call*. El ciudadano que antes navegaba con cierta tranquilidad por la realidad, se encuentra de repente golpeado por circunstancias inesperadas y ajenas a su comprensión –el contenedor que provoca el accidente- que le obligan a ponerse a prueba. En esa situación solo puede caer en el derrotismo y dejarse arrastrar por una muerte segura o tratar de adquirir habilidades que le permitan seguir vivo un poco más. En su artículo sobre la película, Stephen Marche establecía esa vinculación de una manera directa: “*Cuando todo está perdido* ofrece una respuesta a la pregunta de cómo lidiar con la crisis. Simplemente seguir avanzando. Seguir avanzando con toda la dignidad y optimismo posibles. En este punto, la respuesta puede ser una ilusión, pero también puede ser necesaria”⁵. Del mismo modo que *Margin Call* renunciaba a utilizar los estereotipos del tiburón financiero para señalar a culpables únicos de la crisis y apuntar finalmente a lo estructural, *Cuando todo está perdido* rehúye el espíritu humanista y en cierto grado capriano que han invocado como otras películas sobre el tema, caso de *The Company Men* (John Wells, 2010), *Up in the Air* (Jason Reitman, 2009), donde ese optimismo colectivo acaba vertebrando la narrativa y apuesta por una solidaridad social que aún podía ser bien recibida en el contexto de la Gran Depresión que siguió al crack del 29 y en títulos como *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934) o *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), pero que en la nueva crisis queda ya relegada al terreno de lo utópico e incluso lo ingenuo. En lugar de eso, Chandor deja claro que el individuo se halla solo frente a un peligro que le rodea en todo momento y que le empuja hacia el precipicio. Solo los actos de reinención personal pueden dar como resultado un reajuste a las nuevas condiciones de supervivencia, cada vez más opresivas y amenazantes⁶. No hay margen para la

⁵ “*All Is Lost* offers an answer to the question of how to deal with breakdown: Just keep going. Keep going with as much dignity and optimism as possible. At this point, such an answer may be a delusion, but it also may be a necessary one” (Marche, 2013).

⁶ En este sentido, la película comparte características con *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), aventura especial y también individual –salvo por la eventual presencia de George Clooney acompañando a la presencia casi única de Sandra Bullock-. Del mismo modo que en *Cuando todo está perdido*, la película de Cuarón dispone sus elementos de manera que habilita, de forma intencionada o no, la metáfora en torno a la crisis.

redención o catarsis, sino una inmersión ininterrumpida en la adversidad. La única información que nos es proporcionada sobre el personaje llega en los primeros segundos de metraje, en los que la voz en off de este lee lo que parece ser una nota en la que pide perdón a sus seres queridos por los errores pasados. Estas serán prácticamente las únicas palabras que se escucharán hasta el final, y las únicas que ofrezcan algo de información sobre un protagonista que, por lo demás, se dispone como una hoja en blanco en la que cualquier espectador puede proyectarse. Inmediatamente, un intertítulo sitúa la acción ocho días antes y el relato empieza con el accidente. A partir de ahí, los obstáculos se suceden para arrinconarlo y llevarlo hasta el borde de una muerte segura por ahogamiento ya en los últimos compases. Solo entonces Chandor filtra la esperanza del rescate cuando, como indica el título, todo parece indicar que no hay salida posible. Hasta entonces, el recorrido se plantea escarpado y no deja lugar a la espectacularización o al drama subrayado. Antes al contrario, la metáfora económica y social de *Cuando todo está perdido* gana fuerza en esa desnudez dramática en la que la cámara se limita a ubicarse en todo momento allí donde mejor sirve a la narrativa que está en marcha.

Es en la sencillez de sus planteamientos y en el único antagonismo entre el hombre y el paisaje donde fructifica una lectura inevitablemente arraigada en la sensación de acorralamiento que acompaña al espectador afectado por la crisis. En unas declaraciones, el propio J. C. Chandor confirmaba el proceso de identificación con su silencioso protagonismo: “ciertamente en algún lugar de mi mente era Robert Redford representando a la gente de una generación que recibió toda esta promesa y lo que vino de ella”⁷. Así, el vínculo establecido con el público correspondería, en el multifacético retrato de la crisis que supone la corta filmografía del realizador, a la parte más emocional, frente a la crónica hora por hora del estallido oficial de la recesión en *Margin Call* y frente al ensayo que ahonda en una perspectiva histórica y estructural que será *El año más violento*.

4. *El año más violento* (*A Most Violent Year*, 2014): capitalismo y violencia sistémica

Ese tránsito solo puede culminar, efectivamente, en una apertura del foco que asume la exposición de los factores que condicionan la situación actual y los efectos en la experiencia del individuo, para dar como siguiente paso la ampliación a un análisis de la lógica histórica del capitalismo. De esta manera es posible alcanzar una comprensión de un sistema cuya estructura impregna hoy día todos los rincones de la realidad, incluso si voces autorizadas como la del historiador Eric Hobsbawm apuestan por que la presente crisis supondrá el final del capitalismo de libre mercado tal y como lo conocemos (Hobsbawm, 2009). En los tres filmes ese orden sistémico termina por adquirir protagonismo aun cuando este es situado como trasfondo, sobre el que -y en relación con el que- los protagonistas acaban convirtiéndose en depositarios cercados de la Historia. Lorne Manly destacaba en *The New York Times* que el ADN que compartían los tres trabajos era un sentido de confinamiento de sus personajes: “Todos se enfrentan a cuentas atrás en lo que son, esencialmente,

⁷ “Certainly somewhere in my mind was Robert Redford representing people from a generation that had all this promise and all this prosperity and what came from it” (Tapley, 2013).

películas sobre la gestión de crisis. Más revelador es incluso el hecho de que sus trabajos exploren la búsqueda y puesta a prueba de los límites, el impulso y la ambición que activan el sueño americano, y las grises zonas morales que pueden resultar”⁸.

En el caso de *El año más violento*, Abel Morales (Oscar Isaac) es la encarnación de esa búsqueda del sueño americano: un empresario inmigrante que aspira a dominar el mercado del transporte de combustible. La acción se sitúa en la Nueva York de 1981, estadísticamente el peor año en cuanto a índices de criminalidad de la ciudad, y en dicho contexto los transportistas de Morales son sistemáticamente atracados y golpeados mientras realizan su trabajo, ataques que se vinculan sospechosamente con los directos competidores de este. Morales, además, está casado y tiene dos hijos con Anna (Jessica Chastain), alrededor de quien el film dispone pistas que dejan intuir que proviene de una familia influyente y que incluso podría tener lazos mafiosos. En un día a día profesional y familiar cada vez más asfixiante, y ante la escalada de violencia que amenaza su negocio, Anna arrincona a su marido para que tome decisiones drásticas, aun si eso implica mancharse las manos de sangre, para defender a su familia y lo que han construido. Él, sin embargo, se resiste a tomar represalias y se empeña en mantener una ética hasta las últimas consecuencias. El origen del proyecto se halla en un día cualquiera de rutina doméstica en la que Chandor se imagina a un hombre de negocios pulcramente vestido, no necesariamente con un Armani pero sí similar, quizá confeccionado por un sastre de Hong Kong. Ese hombre pone mucho esmero en la imagen que ofrece de sí mismo, en el momento crucial de cerrar el acuerdo más importante de su vida⁹. Tres años después, esa escena abre *El año más violento* en una nave industrial. Oscar Isaac, con una interpretación en la que cada gesto corporal es medido, compone un personaje decidido, calculado y frío que habla con la misma seguridad frente a los negociadores con los que se sienta como ante los aprendices a los que tutela. En ambos casos, la figura que se erige es la de un individuo que elige definirse en función de un sistema en el que pretende crecer manteniéndose fiel a una hoja de ruta moral. Pretende alcanzar su objetivo de dominar el mercado, pero no acepta conseguirlo a cualquier precio. Del mismo modo que en *Margin Call* y *Cuando todo está perdido* la puesta en escena subrayaba la posición de sus protagonistas, aquí esta se alía con su intención:

Abel no quiere ceder al sueño americano. O, mejor dicho, a sus condiciones. Hay una tensión entre su voluntad de control, subrayada por el lenguaje corporal de Isaac —cuya presencia se reivindica continuamente en encuadres medios y cerrados con fondo desenfocado—, y una profundidad de campo que denota hostilidad en fábricas, garajes, pistas de tenis, peluquerías u otros espacios cotidianos. ¿Qué hay de desafiante en estos lugares aparentemente anodinos? Nada menos que la autonomía que representan en el orden económico, y de la que Abel todavía carece (Peña, 2015).

⁸ “They’re all facing ticking clocks in what are, essentially, crisis-management movies. More tellingly, his films explore the finding and testing of limits, the drive and ambition that power the American dream, and the moral gray areas that can result” (Manly, 2014).

⁹ “The image came to J. C. Chandor during the drudgery of yard work. In his mind’s eye, he spied a businessman in a suit, not quite an Armani but meant to resemble one, perhaps ordered from a tailor in Hong Kong. A businessman who took great care in how he presented himself as he tried to close the most crucial deal of his life” (Manly, 2014).

La asociación del protagonista con los espacios que ocupa, como bien señala Peña, es fundamental para comprender la importancia de la puesta en escena en el cine de Chandor a la hora de armar sus tesis. Hay una transición visual desde los primeros planos, en los que vemos a Morales corriendo por polígonos abandonados, y la última secuencia, en la que su posición denota un dominio sobre el *skyline* de Nueva York. En los primeros interactúa una ansiedad, los planos se muestran más abiertos y aún existe margen para la vulnerabilidad. En los últimos la sensación es que Abel, con la venta ya acometida y su imperio a punto de nacer, ha sometido el paisaje que se alza ante su mirada. Entre un punto y otro, aquellas secuencias que se centran en su retórica corporal se cierran sobre el personaje para estrechar el espacio y conferirle el poder sobre el resto de secundarios –algo que solo es revocado cuando entra en conflicto con Anna. De esta manera, la cámara se convierte en la aliada narrativa y psicológica del relato al tiempo que refuerza lo que este apunta.

Pero más allá de esa relación articulada desde la puesta en escena, lo que de verdad convierte a *El año más violento* en texto relevante sobre las dialécticas entre el individuo y el sistema es su empeño en estudiar la fuerza motriz que guía al último. La conclusión a ese respecto es contundente: allí donde el personaje de Robert Redford era acechado por los límites naturales, el de Oscar Isaac se ve acorralado por límites morales; en su ascenso como empresario, todo a su alrededor parece empujarle a infringir la ley y emplearla violencia para defender sus intereses, una violencia que impregna la totalidad del contexto y que se desprende de esa estructura sistémica en la que el protagonista intenta ascender. Esto se hace palmario en las escenas de los asaltos a los camiones cisterna, pero sobre todo en aquella en la que las hijas de los Morales encuentran una pistola cargada en el jardín. El descubrimiento enciende la ira de su esposa, quien le recrimina su pasividad y su negativa a tomar las armas, incluso si se trata de salvaguardar la seguridad familiar. Del mismo modo, en otro punto de la narración este se niega a proporcionar armas de fuego a sus conductores, convencido de que esa decisión solo puede ser perjudicial para su negocio. Sin embargo, a medida que el metraje avanza esa resistencia va cediendo posiciones de manera paulatina. En una secuencia clave, el personaje escucha por radio el robo de uno de sus camiones y da caza al ladrón, para luego sonsacarle con repetidos golpes información sobre quién de sus competidores está detrás. En ese instante Morales da un paso hacia la aceptación de esa lógica que necesariamente acabará en rendición, primero cuando se vea obligado a presionar a sus competidores para conseguir el dinero que le falta para cerrar la venta y en segundo lugar cuando averigüe que su esposa ha estado escondiendo dinero durante años en una cuenta secreta. Para cuando la película alcanza su conclusión, el personaje ya ha sucumbido a esa deriva.

En la última escena en la propiedad para el almacenamiento de combustible que finalmente ha adquirido, el suicidio de Julián (Elyes Gabel), ex conductor suyo, abre un agujero en uno de los depósitos tras quitarse la vida disparándose en la cabeza con una pistola. El combustible mana de este y se mezcla con la sangre derramada, ante lo que Morales reacciona acercándose con un pañuelo y tapándolo. Acto seguido, habla con el fiscal (David Oyelowo) que ha intentado investigarle por corrupción y la conversación deja entrever que en el futuro apoyarán sus intereses mutuos, tanto políticos como económicos. Esos últimos minutos certifican que Morales, pese a la honestidad con la que se proponía actuar desde un principio, ha sido empujado hasta

acabar participando de esas reglas no oficiales, pero sí implícitas, a las que se resistía. Así, el simbólico plano en el que el petróleo se derrama sobre la sangre activa una asociación clara entre las fuerzas motrices del sistema –en este caso el combustible que lo pone en marcha– con la violencia inherente que genera, del mismo modo en que el nacimiento del capitalismo en *Pozos de ambición* (*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007) acaba desembocando en un estallido de sangre. La diferencia reside en que mientras en el largometraje de Paul Thomas Anderson la ambición de Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) es la que da forma a esa génesis, en el de Chandor el orden ya está consolidado y es irrevocable: solo es posible unirse o quedar fuera.

5. Conclusiones: J. C. Chandor y el problema estructural

Así pues, *El año más violento* dirimiría en mayor profundidad el problema estructural que ya presentaban de manera más o menos directa sus dos trabajos previos y que pasan por alto la mayoría de narrativas de la crisis: solo la apertura de lo concreto a lo estructural puede propiciar una visión más compleja de nuestra relación con el sistema en que nos integramos y, por tanto, proporcionarnos las herramientas para enfrentarnos a las crisis. En el cine de Chandor, reina cierto pesimismo en tanto que no es posible rebelarse o permanecer fiel a una ética propia, aunque sí sobrevivir en medio de la tormenta por la vía de la reinención. Lejos de las narrativas de Indiewood que señalaba Sánchez-Escalonilla (Sánchez-Escalonilla, 2013), en Chandor no hay espacio para un optimismo colectivo que ofrezca el núcleo doméstico y comunitario como opciones para superar el periodo crítico. Pero sí para un análisis que, si bien no deja de contemplar la experiencia emocional del individuo, apunta a las estructuras y reglas del sistema a través de las que este se debe mover si desea permanecer en su orden establecido. El realizador no exculpa a los particulares o a las entidades que tuvieron una responsabilidad directa en el desencadenamiento de la recesión, pero a diferencia de títulos como *Capitalismo: Una historia de amor* (*Capitalism: A Love Story*, Michael Moore, 2009) o *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), renuncia a centralizar en esos agentes el problema. Antes al contrario, su filmografía pasa de esbozar lo que parece un relato espectacular de un episodio concreto a ponerlo en un contexto más amplio y, finalmente, en relación con la lógica histórica e intrínseca del capitalismo. La panorámica que conforman *Margin Call*, *Cuando todo está perdido* y *El año más violento* es compleja y diverge de los enfoques tanto *mainstream* como independientes, a menudo enrocados en posturas ideológicas o simplificados –cuando no edulcorados– en pro de un mensaje humanista. En el caso del director estadounidense, cada nuevo trabajo es una ocasión para seguir revisando un gran ensayo sobre el sistema capitalista y el modo en que este condiciona al individuo, extendiendo, por ponerlo en palabras de Peña, la dialéctica hombre-entorno a un escenario más elaborado (Peña, 2015) y entregando su visión de cineasta a un propósito mayor que el de la eventual catarsis dramática. En su caso, la educación de un espectador en una mirada crítica respecto a la realidad que vive.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007
- CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo (2007): “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”, en *Archivos de la filmoteca* nº 57, pp. 6-25.
- HOBBSAWM, Eric (2009): “Socialism has failed. Now capitalism is bankrupt. So what comes next?”, en *The Guardian*, 10 de abril. Disponible en línea: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/apr/10/financial-crisis-capitalism-socialism-alternatives>
- KINKLE, Jeff y TOSCANO, Alberto (2011): “Filming the Crisis: A Survey”, en *Film Quarterly*, vol. 65, nº1, otoño de 2011, pp. 39-51.
- KRAUTHAMMER, Daniel (2011): “How ‘Margin Call’ Gets it Right About the Financial Crisis”, en *New Republic*, 22 de octubre de 2011. Disponible en línea: <http://www.newrepublic.com/article/film/96569/margin-call-2008-financial-crisis-banking-reform>
- MANLY, Lorne (2014): “Another Movie Means Another Crisis”, en *The New York Times*, 30 de octubre de 2014. Disponible en línea: <http://www.nytimes.com/2014/11/02/movies/j-c-chandors-a-most-violent-year-tests-the-american-dream.html>
- MARCHE, Stephen (2013): “Robert Redford's New Movie Explains the Shutdown Crisis”, en *Esquire*, 16 de octubre de 2013. Disponible en línea: <http://www.esquire.com/entertainment/movies/a25251/robert-redford-all-is-lost-shutdown/>
- ORR, Christopher (2011): “Margin Call: A Financial-Crisis Film That's on the Money”, en *The Atlantic*, 21 de octubre de 2011. Disponible en línea: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/10/margin-call-a-financial-crisis-film-thats-on-the-money/247116/>
- PENA, Jaime (2014): “La película de la semana: Cuando todo está perdido, de J.C. Chandor”, en *Caimán Cuadernos de cine*, 13 de febrero de 2014. Disponible en línea: <https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-cuando-todo-esta-perdido/>
- PEÑA, Álvaro (2015): “Supervivencia estructural”, en *Miradas de cine*, 22 de abril de 2015. Disponible en línea: <http://miradasdecine.es/criticas/2015/04/ano-mas-violento.html>
- REVERT, Jordi (coord.) (2012): “(Des)encuentros – Más dura fue la caída: la crisis económica en el cine”, en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 14, julio-diciembre 2012. Valencia, SPUV, pp. 86-97.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2013): “Indiewood y las narrativas de la crisis. La vigencia del arquetipo doméstico del New Deal”, en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 16, julio-diciembre 2013. Valencia, SPUV.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2014): “Narrativas de la crisis en el cine”, en *Fotocinema*, nº8, abril 2014. Disponible

en línea:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=205&path%5B%5D=136>

TAPLEY, Kristopher (2013): “Telluride: J. C. Chandor on the Multiple Metaphors of ‘All is Lost’”, en *Hitflix*, 2 de septiembre de 2013. Disponible en línea: <http://www.hitfix.com/in-contention/telluride-jc-chandor-on-the-multiple-metaphors-of-all-is-lost/2>