



# El tiempo detenido

Scott Foundas

Foundas, Scott

El tiempo detenido. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos

Aires : Prosa y Poesía Amerian Editores, 2013.

320 p. ; 20x13 cm.

Traducido por: Pablo Marín y Agustín Masaedo

ISBN 978-987-1947-55-3

1. Ensayo. 2. Cine. I. Título

CDD 778.5

Fecha de catalogación: 21/10/2013

Foto de la portada: Josefina Urondo

Compilación: Marcelo Alderete y Pablo Conde.

Traducción: Agustín Masaedo y Pablo Marín.

Edición: Cecilia Barrionuevo.

Revisión de textos: Cecilia Barrionuevo, Pablo Conde y Ana Schmucler.

PROSA AMERIAN Editores, 2013

Uruguay 1371 - C.A.Bs.As.

Tel: 4815-6031 / 0448

ventas@prosaeditores.com.ar

Impreso en Argentina, octubre de 2013,

en Amerian S.R.L.

info@ameriangraf.com.ar

ISBN Nro: ISBN 978-987-1947-55-3

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Reservados todos los derechos. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o procedimiento sin permiso escrito del autor y de los traductores.

Los derechos de los textos incluidos en el presente volumen corresponden, respectivamente, a las publicaciones consignadas en cada uno de ellos y al autor. Impreso con el permiso de las publicaciones *Variety* (Penske Business Media), *LA Weekly y Village Voice* (Voice Media Group), *Film Comment* (Film Society of Lincoln Center) y *DGA Quarterly* (Directors Guild of America, Inc).

Este libro presenta los títulos originales de las películas citadas. En aquellos casos en los que el film haya sido estrenado en Argentina, se ha añadido el título en español correspondiente.

# El Tiempo Detenido





Scott Foundas

# ■ El Tiempo Detenido

*Prólogo de Richard Peña*

## **AUTORIDADES NACIONALES**

PRESIDENTA

Dra. Cristina Fernández

VICEPRESIDENTE

Lic. Amado Boudou

SECRETARIO DE CULTURA

Sr. Jorge Coscia

## **INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES**

PRESIDENCIA

Sra. Liliana Mazure

VICEPRESIDENCIA

Sra. Lucrecia Cardoso

AUDITORÍA INTERNA

Dr. Rolando Oreiro

GERENCIA GENERAL

Sr. Rómulo Pullol

## **STAFF 28° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA**

PRESIDENTE

José Martínez Suárez

PRODUCTOR GENERAL

Fernando Spiner

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Laura Bruno

ASISTENTE DE PRODUCCIÓN  
GENERAL

Claudio Daniel Bartel

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN

Oriana Castro

LA PRESENTE ES UNA EDICIÓN DEL  
28° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA,  
PERTENECIENTE AL INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES (INCAA).



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	9
<b>Prólogo</b> .....	13
<b>Críticas</b> .....	23
THE WIND RISES.....	25
OUR SUNHI.....	29
THE CANYONS.....	33
SNOWPIERCER.....	37
LES SALAUDS.....	41
ADORO LA FAMA.....	45
RÁPIDOS Y FURIOSOS 6.....	49
STAR TREK: EN LA OSCURIDAD.....	53
SANGRE, SUDOR Y GLORIA.....	57
SPRING BREAKERS: VIVIENDO AL LÍMITE.....	61
DETRÁS DE LAS COLINAS.....	65
LIKE SOMEONE IN LOVE.....	69
DJANGO SIN CADENAS.....	73
LA NOCHE MÁS OSCURA.....	79
BATMAN: EL CABALLERO DE LA NOCHE ASCIENDE.....	85
LOS VENGADORES.....	93
EL ÁRBOL DE LA VIDA.....	97
RÁPIDOS Y FURIOSOS 5IN CONTROL.....	103
SUPER.....	109
GREENBERG.....	113
RED SOCIAL.....	117
AVATAR.....	125
DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS.....	131
HAZME REÍR.....	135
VIVIR AL LÍMITE.....	143
SUPERCOOL.....	147
CLERKS II.....	151

MIAMI VICE .....	157
<b>Ensayos</b> .....	161
KEN JACOBS .....	163
GUY DEBORD .....	169
MANNY FARBER .....	175
JEAN-LUC GODARD .....	183
JONATHAN CAOUETTE .....	187
<b>Reportajes</b> .....	199
MICHAEL CIMINO .....	201
JUDD APATOW .....	207
CHRISTOPHER NOLAN .....	225
PAUL THOMAS ANDERSON .....	237
MICHAEL HANEKE .....	249
WOODY ALLEN .....	255
MICKEY ROURKE .....	261
FRANCIS FORD COPPOLA .....	269
DAVID LYNCH .....	285
ANDREW BUJALSKI .....	295
CLINT EASTWOOD .....	305

## ■ Introducción



Es imposible entablar una conversación con Scott Foundas de lo que sea -hagan la prueba- sin que aparezcan múltiples referencias cinematográficas por doquier. Foundas es de esa raza superior de cinéfilos que bien podrían denominarse enfebrecidos: disfruta por igual de los primeros escauceos en el largometraje de Kevin Smith, como de la filmografía completa de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, o de los puntos más altos de la saga *Rápido y furioso* de Guy Debord. Quizás la clave en el disfrute de Foundas esté en que sabe ver los valores de cada proyecto cinematográfico, exudando el resultado de sus sagaces interpretaciones a través de su propio talento: la palabra escrita.

Decoradas con un fino sentido del humor, las imaginativas volteretas de su pluma -o, antiguos eufemismos de lado, de su teclado- apuntan con certeza a los vicios y virtudes de cuanta película se le cruce, con agudas e incisivas observaciones, referencias al vasto universo pop e, indefectiblemente, al cine, punto de partida y regreso de todas sus sanas elucubraciones.

Foundas se indigna -pocas veces- y resalta los valores de todo lo que ve, haciendo hincapié en los aciertos, buscando la esencia misma de cada película, tomando la función de nexo coordinante con el fin de unirlos con su potencial público. Decodificar es parte de su tarea.

La selección de textos que precede estas palabras -una colección de críticas, ensayos y entrevistas - podría funcionar (sólo en parte)

como un *best of*, aunque en realidad apunta a demostrar la amplitud de miradas e interés que tiene Scott Foundas, una verdadera voz autorizada, respetado por realizadores, medios, críticos y públicos. Los textos originales no podrían haber sido incluidos en este volumen sin la inestimable ayuda de Laura Kern (Film Comment), Andy Van De Voorde (Village Voice y LA Weekly), James Greenberg (DGA Quarterly) y Brian Sheehan (Variety). Muchas gracias a ellos y a Richard Peña, prologuista *extraordinaire*.

Es un orgullo para el Festival ser los primeros en recopilar algunos de los cientos de artículos de Foundas, uno de los críticos más interesantes de su generación.

**Marcelo Alderete**  
**Cecilia Barrionuevo**  
**Pablo Conde**

## ■ Prólogo



Para la época en que por fin conocí a Scott Foundas, ya sabía cómo escribía: a menudo me mostraban sus críticas, sobre todo las de las películas que programábamos en el Festival de Cine de Nueva York. Felizmente, parecía que le gustaban casi todas las mismas que a nosotros; pero incluso cuando no era así, sus críticas me desafiaban, forzándome a mirar films que creía conocer de memoria desde ángulos diferentes. De modo que cuando John Powers, nuestro amigo en común, nos presentó en Cannes, quedé desconcertado: era mucho más joven de lo que había imaginado, especialmente para alguien cuyas críticas rebosaban de referencias cinematográficas muchas veces lejos, lejísimos de lo convencional. Aún cuando toda generación de cineastas –un término bastante impreciso, que aquí utilizo para denominar a aquellas personas que, para bien o para mal, han dedicado sus vidas conscientes a las películas– piensa que es la última (*Après moi, le déluge*), que nadie más va a cuidar del cine como ellos, Scott era la prueba viviente de que la dedicación sin freno a la pantalla plateada iba a continuar, como mínimo, durante una generación más.

Unas semanas después, Powers –quien por entonces era miembro de nuestro Comité de Selección en el NYFF– me escribió diciendo que le habían surgido compromisos laborales para el verano, y que se superponían con el calendario de trabajo de nuestro Comité. Insistió para que invitáramos a Scott Foundas a ocupar su lugar. “Probalo, te va a caer bien”, sugirió John. “Es inteligente, un compañero divertido, y nunca te va a clavar un puñal en la espalda”.

Seis años más tarde, puedo ratificar la validez absoluta de cada una de esas afirmaciones. Scott trabajó conmigo en las últimas cinco ediciones del Festival de Nueva York, y también tres años como Director Asociado de Programación en la Film Society del Lincoln Center. Fue un colega brillante y valioso que, en tan sólo unos años, se volvió un amigo cercano y de confianza.

Por mucho que me gustaría ocupar este espacio celebrando esa amistad, quiero volver a la escritura (que fue, después de todo, lo que me permitió conocer a Scott). Se ha escrito tanto sobre la muerte de la crítica cinematográfica seria en Estados Unidos, que no hace falta agregar mi voz a ese coro deprimente. Pero leer a Scott Foundas hace que uno olvide, directamente, que el arte de la crítica corra algún riesgo. Parece escribir con tanta naturalidad y tan poco esfuerzo (lo que por supuesto no es así) que se siente como parte de una larga cadena de observaciones inteligentes sobre cine, que se extiende desde la obra de Sarris, Kael y Ebert hasta los días felices de Ferguson, Farber y Warshaw: el último ejemplar de una gran tradición. Foundas no se limita a provocar o divertir a sus lectores: los involucra, entra en diálogo con ellos, les pide que lo acompañen en el viaje que emprende hacia el fondo de cada nuevo film que quiere explorar. Y aunque su ingenio puede ser malvado, ése es en todo caso un beneficio adicional de sus columnas: lo que en verdad quiere que hagamos es volver a vivir nuevamente la película, sólo que esta vez con la ventaja de tener un crítico increíblemente bien informado junto a nosotros. Sus reseñas no siempre entregan respuestas rápidas y fáciles, pero lo que sí entregan es algo infinitamente más enriquecedor y significativo.

Su talento con las palabras también se extiende a sus entrevistas, que son de las mejores que hay. Scott tiene la habilidad de conectar rápidamente con sus entrevistados, dejar que se relajen y así permitirles expresarse de la forma en que les gustaría verse reflejados.

Una última cualidad para disfrutar en la obra de Scott, es su extraordinaria amplitud. Hay muy pocos, poquísimos críticos, capaces

de abordar el sorprendente rango de películas sobre el que escribe regularmente Scott Foundas; se trate de Ken Jacobs o de *Los Vengadores*, Foundas se empeña en pensar y escribir sobre cada película desde dentro de su propio marco de referencia. Su entusiasmo y su manera generosa de evitar la jerga técnica para discutir sobre nuevo cine rumano o melodramas asiáticos ha acercado, estoy seguro, a muchos espectadores nuevos hacia lo que a menudo se llama “cine especializado”.

Scott Foundas se ha convertido, sin dudas, en una de las voces más importantes entre quienes hoy escriben sobre cine en Estados Unidos; el ejemplar más auténtico de eso que sostenía su amigo y mentor Roger Ebert: que se puede escribir en serio sobre las películas sin dejar de disfrutarlas.

**Richard Peña**

*Director Emérito del Festival de Cine de Nueva York  
Profesor de Estudios de Cine, Universidad de Columbia*



Los libros son, entre otras cosas, señaladores del tiempo; y éste es un registro de mi escritura desde comienzos de la década pasada hasta los primeros años de la actual. No es demasiado en la gran trama de las cosas, pero sí lo suficiente como para haber dejado de ser el tipo más joven de la sala, y cerrar algo así como el círculo que va de la crítica de cine a la programación de festivales, ida y vuelta. Lo suficiente, también, como para haber visto a la crítica pasar de ser una profesión raleada a una en peligro de extinción, y al mismo concepto de “impresión” (sea en papel o en celuloide) volverse tan antiguo como las tabletas de piedra le habrán parecido a Gutenberg. Incluso, el hecho de que este libro exista en cualquier otra forma que no sea la de *e-book* es algo admirable.

Que este libro exista de cualquier forma, se debe al trabajo de Marcelo Alderete y Pablo Conde; ambos excelentes críticos y programadores por derecho propio, e integrantes de la alegre banda de argentinos que se convirtió, en estos mismos años, en una parte sorprendentemente grande de mi vida. Por supuesto, también el crédito del presente volumen es de José Martínez Suárez, Presidente del Festival y reconocido director cinematográfico.

Las películas son pasaportes al mundo: nos permiten ver lugares en la pantalla que probablemente jamás veamos en persona. Pero para algunos de nosotros, las películas son también pasaportes literales. Cuando terminé la universidad en 1998, sólo había salido una vez de los Estados Unidos, para unas vacaciones familiares en

Canadá. Durante los quince años siguientes di la vuelta al mundo varias veces, casi siempre en misiones periodísticas que me han llevado de Cannes a Ciudad del Cabo y de Sidney a Corea del Sur. Esos viajes me resultaron invalorable para descubrir el cine –y los cinéfilos– de esos lugares. Puede que no siempre hablemos el mismo idioma, pero el idioma de las películas –y el del loco amor por las películas– es verdaderamente universal.

Pocos de aquellos puntos en el mapa han significado tanto para mí como Argentina, a la que visité por primera vez en 2004 como invitado del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, y adonde he regresado muchas veces desde entonces. Es un lugar increíble; un país sobre el que han caído demasiadas tormentas políticas y económicas, pero que sigue adelante impasible, resguardado por una profunda veta de ironía poética que va de Borges a Aira y, en el cine, de Torre Nilsson a Lucrecia Martel. Y es en Argentina –vaya uno a saber por qué– donde he encontrado una comunidad de cinéfilos extraordinarios, cuya pasión por las películas está descrita con justeza por el nombre de la revista en la que muchos de ellos escribieron: El Amante.

Entre ellos están Diego Batlle; Horacio Bernades; Juan Manuel Domínguez; Javier Porta Fouz; Diego Lerer, mi hermano de distinta madre; Luciano Monteagudo, custodio de uno de los grandes cines del mundo, la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín; Fernando Martín Peña, incansable buscador de films perdidos; y Sergio Wolf, igualmente incansable buscador de meteoritos perdidos. Y luego están las dos personas responsables de haberme iniciado en mis viajes por Sudamérica: un gruñón pero querible ex árbitro de fútbol llamado Eduardo Antín (pero conocido en todo el mundo por su seudónimo, Quintín) y su mujer Flavia, que son la encarnación del espíritu mismo de la cinefilia y han hecho mucho para expandir mis propios horizontes como espectador. Más que para nadie, Q y F, este libro es para ustedes.

Por último, sería descortés no agradecer a algunos de los muchos escritores y editores que se interesaron primero, me alentaron por

el camino o me encomendaron escribir los artículos aquí incluidos, e invariablemente los mejoraron. En Florida, Steve Persall y Lance Goldenberg, por darme mi primer trabajo profesional. En Los Angeles, Manohla Dargis, Joe Donnelly, Claudia Eller, Judith Lewis, Todd McCarthy, Laurie Ochoa, John Powers y Ella Taylor. En San Francisco, Tom Luddy y David Thomson. En Toronto, Mark Pevanson. En Nueva York, mi hogar durante los últimos cuatro años, Allison Benedikt, Jim Hoberman, Eugene Hernandez, Dennis Lim, Richard Peña, Alan Scherstuhl y Gavin Smith. Y por su inspiración eterna en lo que hace a mirar, pensar y escribir sobre cine, Roger Ebert, Manny Farber, Pauline Kael y Andrew Sarris.

**Scott Foundas**

*Nueva York, octubre de 2013*



## ■ Críticas



## THE WIND RISES

Kaze Tachinu, Hayao Miyazaki, 2013

*The Wind Rises* (Variety, 29/08/2013)

El sueño de volar de un hombre y el sueño de supremacía tecnológica y militar de un país entero están en el origen de *The Wind Rises* (Kaze Tachinu, 2013), el elegíaco y tremendamente hermoso drama histórico de Hayao Miyazaki, inspirado en la vida del ingeniero aeronáutico Jiro Horikoshi, quien diseñó los cazabombarderos japoneses A6M (o "Zero"). Tan adulto como su *Ponyo* de 2008 era *baby-friendly*<sup>1</sup>, el undécimo largometraje de Miyazaki traza un retrato sobrio y socialmente agudo del Japón de entreguerras, marcado por vuelos de increíble fantasía visual, desgarradoras imágenes de pobreza y destrucción, y toques arrebatadores de romanticismo.

Si *The Wind Rises* parece un proyecto particularmente personal para Miyazaki, es porque el padre del director tenía una fábrica que producía timones para los A6M, lo que sembró en el joven Miyazaki una fascinación de por vida con las máquinas voladoras reales e imaginarias. Además de dos películas centradas en fantásticas residencias aéreas (*El castillo en el cielo* [Castle in the Sky, 1986] y *El increíble castillo vagabundo* [Howl's Moving Castle, 2004]), en 2002 dirigió un cortometraje sobre la historia de la aviación para exhibir en el museo de su Estudio Ghibli.

---

1. Baby-friendly: amistosa para bebés.

Pero la película de Miyazaki más poderosamente conectada a esta última es *Porco Rosso*, de 1992, donde el personaje del título era un as de la aviación italiana transformado en chanco durante la Primera Guerra Mundial, y el paisaje era el ascenso del fascismo europeo en los años que precedieron a la Segunda Guerra. El fabricante de aviones en la ficción de ese film, Piccolo, estaba claramente basado en el auténtico pionero italiano Giovanni Caproni, quien aparece en *The Wind Rises* como una suerte de espíritu guía que visita a Horikoshi en sus sueños y pronuncia la cita de Paul Valery de la que el film toma su título: “¡El viento se levanta! ¡Tratemos de vivir!”.

Esas palabras se convierten en una especie de grito de batalla sobre la resistencia del espíritu humano, para una película donde las derrotas personales de los personajes se juxtaponen con las tragedias nacionales de Japón en los años veinte y treinta; que incluyen la Gran Depresión, el terremoto de Kanto de 1923, una epidemia mortal de tuberculosis y la sombra ominosa de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, *The Wind Rises* es por mucho la película más realista que Miyazaki haya hecho jamás, y uno de sus temas centrales es el poder de la imaginación para hacer realidad los sueños, así como la velocidad con que esos mismos sueños pueden convertirse en pesadillas.

El jiro del film –en verdad una mezcla ficcional entre Horikoshi y el novelista tuberculoso Tatsuo Hori (a quien la película está dedicada en conjunto)– aparece por primera vez como un niño que vive en una brumosa prefectura rural y que, demasiado miope como para poder volar aviones algún día, sueña con fabricarlos. Lector obsesivo de revistas de aviación en inglés (con la ayuda de un diccionario), recibe la primera visita nocturna de Caproni, quien le ofrece un tour guiado por su propia aeronave soñada: el avión de pasajeros transatlántico con tres alas conocido como Caproni Ca.60 (cuyo único prototipo se estrelló durante un vuelo de prueba sobre el Lago Maggiore en 1921, suceso luego retratado en el film).

*The Wind Rises* salta después hasta 1923, donde Jiro (gran interpretación vocal del también director de anime Hideaki Anno) es ahora un estudiante de ingeniería en Tokio, que vuelve en tren a la ciudad en el momento en que se desata el terremoto. La secuencia está entre las de mayor potencia visual de la carrera de Miyazaki, con la tierra levantándose en violentas olas escarpadas, mientras una bola de fuego naranja se traga al cielo. En el caos sucesivo, Jiro conoce a Nahko, quien se convertirá en el gran amor de su vida (aunque por ahora es sólo una chica asustada, huyendo del tren descarrilado junto a su niñera herida).

A partir de allí, Miyazaki retrata cómo Jiro trepa en el escalafón de la industria aeronáutica japonesa; y cómo su fascinación infantil por el milagro del vuelo choca contra las implicancias concretas de las máquinas de guerra que está creando. Joven estrella en ascenso dentro de Mitsubishi, pasa de hacer accesorios para soportes de alas a liderar el equipo que trabaja en el diseño de un nuevo caza, y entretanto hace un viaje a Alemania donde comulga con otro diseñador de aviones histórico, Hugo Junkers, creador de la primera aeronave con fuselaje completamente metálico. Todo el tiempo, Miyazaki se deleita en los pequeños detalles del proceso, y no hace falta esforzarse mucho para ver a Jiro como un avatar del cineasta mismo, atravesando otro campo –como el cine– que hunde sus raíces en una alquimia engañosa de arte y ciencia.

Para comienzos de la década del treinta, Jiro ha comenzado a trabajar en el diseño de un caza para operar desde portaaviones, que se convertirá en el Mitsubishi A5M (el precursor del A6M). Y a pesar de que Miyazaki ha declarado que la intención de la película no es condenar la guerra, *The Wind Rises* continúa con los poderosos temas pacifistas de sus anteriores *Nausicaa (Nausicaä of the Valley of the Wind, 1984)* y *La Princesa Mononoke (Princess Mononoke, 1997)*, al asombrarse del apetito humano por la destrucción y la velocidad en que las nuevas tecnologías son convertidas en armas. De vacaciones en el campo, Jiro conoce a un inmigrante alemán, Castorp, que cita a *La montaña mágica* de Thomas Mann

(novela cuyo retrato alegórico de la Europa pre-Primera Guerra Mundial resuena en la estructura del film de Miyazaki) y le advierte sobre el camino hacia la ruina de Japón y Alemania. También allí es donde Jiro se reencuentra por azar con Nahoko, ahora una muchachita deslumbrante, aunque esté enferma de tuberculosis. No obstante, se enamoran perdidamente y *The Wind Rises* cobra una nueva dimensión: la de una trágica película romántica del viejo Hollywood.

Ese romance es la única parte de *The Wind Rises* que se siente un poco lenta, pero ésta no deja de ser una objeción minúscula para un film que, por lo demás, proporciona tantos placeres narrativos y sensoriales. Aquí Miyazaki está en la cumbre de su talento visual, alternando paisajes rurales de colores vivos y exuberantes, con atestados y épicos lienzos urbanos, perspectivas aéreas vertiginosas y vuelos de prueba tan majestuosos como trágicos.

“Los aviones son bellos sueños”, dice Caproni en una de las secuencias fantásticas del film, también lo es entonces, esta película sobre ellos.

## OUR SUNHI

U ri Sunhi, Hong Sang-soo, 2013

*Our Sunhi (Variety, 18/08/2013)*

Tras haber alcanzado un nivel de productividad que compite con el de los maestros de la clase B en la edad de oro de Hollywood, el laureado poeta coreano de los intelectuales inmaduros y las mujeres que los hechizan, entrega con *Our Sunhi* uno de sus más atractivos films recientes. Ganador del premio al mejor director en Locarno, el largometraje número 15 de Hong no tiene la sorprendente potencia emocional de la película que presentó en Berlín, *Nobody's Daughter Haewon (Nugu-ui Ttal-do Anin Haewon, 2013)*, pero sin embargo es encantadora en su manera de orquestar el ping pong tragicómico entre una astuta muchacha y sus tres igualmente desgraciados pretendientes.

Si bien Hong siempre ha exaltado a la mujer en sus películas, *Nobody's Daughter Haewon* y *Our Sunhi* marcan un pequeño pero significativo cambio de perspectiva, al desarrollarse en gran medida, o en su totalidad, desde los ojos de sus protagonistas femeninas (cuyos nombres, en ambos casos, además aparecen en el título de la película). Maravillosamente interpretada por la pícara Jung Yu-mi (en su quinta colaboración con Hong), Sunhi es una reciente graduada de escuela de cine a la que vemos por primera vez volviendo a su alma máter para pedirle una carta de recomendación a su ex maestro, el profesor Choi (Kim Sang-joong).

Sunhi quiere continuar sus estudios en Estados Unidos, y aunque el profesor primero trata de disuadirla remarcando el valor de la práctica sobre la teoría, al final termina accediendo a sus deseos. Hay una sola condición: únicamente escribirá una carta “honesta”, advertencia que luego conducirá a un gran momento cómico.

Mientras toma cerveza en un restaurante especializado en, pollos cercano, Sunhi encuentra a su ex novio Munsu (Lee Sun-kyun, actor recurrente de Hong), con quien quiere discutir la película que él hizo sobre su fallida relación. A medida que corre la cerveza queda claro que Munsu todavía suspira por su ex, aunque ese sentimiento no parece precisamente correspondido. La trama se complica cuando Sunhi regresa al campus y decide usar su poder de seducción para conseguir una carta de recomendación más halagadora de Choi, y después se complica otra vez con la aparición de un colega cineasta, el cascarrabias Jaehak (Jung Jae-young). Luego de escuchar pacientemente las penas de amor de Munsu, él también se cruza por azar con Sunhi y pronto cae bajo su hechizo.

Hong se divierte mucho orquestando estas diversas idas y vueltas que, como en una farsa clásica, giran alrededor de la idea de tres hombres que van tras una misma mujer sin darse por enterados (hasta que el director los junta a todos para un clímax secamente jocoso en el predio del Palacio Changgyeonggung de Seúl). En el medio, Hong pone en escena múltiples encuentros étlicos entre Sunhi y sus pretendientes, quienes le ofrecen lecciones de vida y consejos profesionales que, sin excepción, resultan ser más egoístas que generosos. Jung (*Oki's Movie* [2010], *En otro país* [*In Another Country*, 2012]) vuelve a demostrar una y otra vez su talento para la comedia, con una actitud enfurruñada, en cierto modo petulante, como diciendo que le gustaría que el mundo se pareciera más a ella.

Uno de los mantras que se repiten en la película, “¡Profundiza más!”, suena como el consejo de Hong para sí mismo: un cineasta que, como un veterano músico de jazz, produce infinitas variaciones

del mismo tema, pero que en esa franja, en apariencia estrecha, descubre saberes y sentimientos de asombrosa profundidad. Como Eric Rohmer (con quien a menudo se lo compara) o Woody Allen (cuya ética de trabajo comparte), puede que Hong a veces aparente garabatear una película sin su rigor habitual, pero *Our Sunhi* goza de una austeridad y un sentido de propósito ausentes en algunas de sus recientes películas (como la demasiado larga *Hahaha [2010]*). Se trata de un film en el que la técnica de Hong parece depurada de todo exceso de humedad, como si hubiera pasado toda la noche dentro de un saco de arroz.



## THE CANYONS

Paul Schrader, 2013

*The Canyons (Variety, 28/07/2013)*

La característica perversidad psicosexual del director Paul Schrader encuentra su pareja casi perfecta en el novelista Bret Easton Ellis, cuyo guion para el *The Canyons* de Schrader, bien podría haberse titulado *Gigoló psicópata americano* o *Las reglas de la atracción hardcore*<sup>2</sup>. Pionero de la nueva ola de largometrajes financiados vía *Kickstarter* -aunque instigados por el viejo statu quo-, el ensayo de bajísimo presupuesto (apenas 250 mil dólares) pero generosamente hecho de Schrader, sobre unos parásitos hollywoodenses de poca monta, despertó mucho interés antes de su estreno por la elección de los protagonistas, la estrella porno James Deen y la problemática Lindsay Lohan (que también figura entre los coproductores del film). Pero el resultado final dista de ser una broma, sobre todo por la fascinante presencia de Lohan, más cercana al autodescubrimiento que a la autoparodia.

El más reciente pero con seguridad no el último lanzamiento del 2013 dedicado a las (s)experiencias amorales de jóvenes en busca de la buena vida (por ejemplo *Adoro la fama [The Bling Ring]*,

---

2. Juego de palabras que mezcla nombres de películas anteriores de Paul Schrader con novelas de Easton Ellis: *Psycho American Gigolo* y *The Hardcore Rules of Attraction*.

*Sangre, sudor y gloria [Pain & Gain]* y *Spring Breakers: Viviendo al límite*, todas 2013), *The Canyons* también es el más explícito en su evocación de relatos aleccionadores clásicos de Hollywood como *Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful, 1952)* y *Como plaga de langosta (The Day of the Locust, 1975)*. En ese sentido, Schrader usa el motivo recurrente de viejas salas de cine abandonadas (vistas en un montaje detrás de los títulos de apertura y como encabezamiento de los capítulos que vienen después) para sugerir que Tinseltown<sup>3</sup> ya no es lo que solía ser y, sí, las películas –como la misma *The Canyons*– se han vuelto más pequeñas. También hay algo de *El camino de los sueños (Mulholland Drive, 2001)* e *Imperio (Inland Empire, 2012)* de David Lynch en la sensación que transmite la película de que todos y todas están siempre actuando una versión alternativa de sí mismos, sea en la pantalla o fuera de ella.

Como en su película de 1990 *Una relación indecente (The Comfort of Strangers)*, en *The Canyons* Schrader grafica las réplicas, cada vez más peligrosas, derivadas del primer encuentro entre dos parejas: el petulante ricachón Christian (Deen), quien ha invertido en una película *slasher* de bajo presupuesto a filmarse en Nuevo México; su novia Tara (Lohan); su asistente Gina (Amanda Brooks); y el novio de esta última, Ryan (Nolan Funk), un aspirante a actor que ha conseguido el protagónico en la película de Christian. Se juntan a cenar y beber, encuentros en los que Christian deja pasmado al imberbe Ryan (parecido al Joe Buck de *Perdidos en la noche [Midnight Cowboy, 1969]*) con anécdotas sobre su relación abierta con Tara, que incluyen compañeros ocasionales de ambos sexos. (Cuando comienza la película, está pasando por “una temporada heterosexual”.)

Pronto sabremos que tres años antes, cuando ambos eran unos don nadies, Ryan y Tara formaban una pareja de verdad. Ahora, desde su reencuentro en el casting de Ryan, se han visto clandestinamente por las tardes. Pero si Ryan todavía está enamorado,

---

3. JTinseltown: “Ciudad de Oropel”, otra forma de llamar a Hollywood.

Tara es más pragmática: no está interesada en volver a su antigua vida miserable, como le aclara en una de las primeras escenas, en el centro comercial Century City; una escena que Lohan interpreta con tanta crudeza y decisión, que no se sabe quién tiene más miedo de recaer en el anonimato proletario, si ella o su personaje.

No pasa mucho tiempo hasta que el celoso Christian descubre qué está ocurriendo bajo su nariz empolvada, y trama su venganza. Es lo menos interesante de toda la película, más allá de que el papel de Deen constituya una pequeña revelación. Tras haber conseguido ríos de tinta en los últimos años, como la simpática estrella porno judía, con alto coeficiente intelectual y padres ingenieros espaciales, el actor es empleado aquí por su capacidad de sonreír psicóticamente; uno más en la creciente galería de Ellis de niños mimados que nunca abandonan sus intentos de salirse con la suya, así tengan que matar para ello. Y Deen está más que preparado para el desafío: mantiene cautiva a la cámara con su mirada fría, divertida sólo para él mismo.

Lo que Christian en verdad quiere es dirigir, como demuestran los videos sexuales amateurs que hace y protagoniza junto a Tara y varios invitados especiales. Pero si el sexo en *The Canyons* es lo suficientemente perverso y explícito –y con seguridad uno de los principales atractivos del film, gracias a la amplia delantera de Lohan y al célebre bulto de Deen–, parece casi parroquial en comparación con lo que los personajes se hacen unos a otros cuando tienen la ropa puesta. Ciertamente no es más chocante que ninguna escena de *Bajos instintos* (*Basic Instinct*, 1992) (que podría ser una medida de cuán castas se han vuelto las películas en los últimos veinte años). El pretendido momento cumbre de Schrader y Ellis –una mini-orgía todos contra todos, entre Christian, Tara y una pareja anónima que reclutaron por Internet– está contado más que nada con primeros planos de rostros, y casi que podría acusárselo de buen gusto si no fuera por el telón de luces multicolores que convierte la escena en una versión XXX de un desfile de personajes Disney.

Dejando a un lado los efectos lumínicos gratuitos, el estilo de rodaje guerrillero parece haber revitalizado a Schrader, y el resultado es su película más estilizada en años; quizá desde *Desenfoque (Auto Focus, 2002)*. Filmada en elegante *widescreen* por John DeFazio y con una partitura electrónica palpitante como las de Giorgio Moroder (cortesía de Brendan Canning y el dúo canadiense Me and John), la película resplandece en su superficie de forma tan atractiva como sus cuerpos tonificados y bronceados; estos últimos siempre encuadrados de cerca contra el gran lienzo de los acantilados de Oceanside, el tráfico de Sunset Boulevard o brumosos cielos nocturnos. Ésta, parece decir Schrader, es la luz hacia la que se sienten atraídas las polillas, aun si en última instancia no se trata más que de una ilusión parpadeante. La expresión que Pauline Kael empleó en alguna ocasión para describir la estética de Schrader viene rápido a la mente: “fanfarronería apocalíptica”.

*The Canyons* no genera demasiada empatía por sus personajes: hasta el bueno de Ryan (actuado convincentemente por Funk como apenas otra cara linda y no-demasiado-brillante en la multitud) termina siendo un número más, y ni hablar de Gina, que parece menos preocupada por las infidelidades de su novio que por la posibilidad de perder su crédito en la película de Christian. La gran excepción es Lohan, que entrega una de esas performances, como la de Brando en *Último tango en París (Ultimo tango a Parigi, 1972)*, con la forma de una extraña conflagración entre drama y autobiografía. Puede que Lohan no llegue tan lejos ni tan profundo como Brando, pero con su piel hinchada, sus aros cursis y su espeso maquillaje, la otrora princesa adolescente de Disney transmite algo de niña extraviada que es verdaderamente conmovedor. Cuando aparece en la pantalla, proyecta la sensación de estar apenas aferrada a esa precaria zona de derrumbes a la sombra del cartel de Hollywood.

 **SNOWPIERCER**  
Bong Joon-ho, 2013

*Snowpiercer (Variety, 22/07/2013)*

A dos décadas del comienzo de la segunda Era Glacial, algunos miles de sobrevivientes humanos pasan sus días a bordo de un lujoso tren de última generación en *Snowpiercer*, la enormemente ambiciosa, visualmente asombrosa y más que satisfactoria epopeya futurista del talentoso director coreano de género, *Bong Joon-ho* (*The Host* [2006], *Memorias de un asesino* [2003]). Una rara película fantástica/de ciencia ficción de alto perfil hecha completamente por fuera del sistema de estudios, y el caso aún más extraño, de un aclamado autor extranjero trabajando en inglés sin pérdidas apreciables en su singular estilo visual y narrativo.

Adaptada por Bong y Kelly Masterson (*Antes que el diablo sepa que estás muerto* [*Before The Devil Knows You're Dead*, 2007]) de la novela gráfica escrita en 1982 por Jacques Lob, Benjamin Legrand y Jean-Marc Rochette, *Snowpiercer* ha sido llevada a la pantalla con la solidez narrativa, los personajes cuidadosamente delineados y –sobre todo– el respeto por la inteligencia del público que tan raramente se encuentran en el cine industrial de género, excepto cuando quienes están a cargo son directores como James Cameron, Christopher Nolan o Guillermo del Toro. De hecho, el film de Bong le debe algo a *Titanic* (1997) en su visión de una nave de pasajeros que funciona como un microcosmos sofisticado de la

sociedad misma, con idénticas distinciones entre clases superiores e inferiores, sólo que aquí planteadas entre vagones delanteros y traseros. Oh, y el hielo no representa un obstáculo para el Snowpiercer<sup>4</sup>, que atraviesa los enormes bloques árticos mientras circunnavega nuestro -ahora- congelado planeta sobre vías elevadas.

Tanto el tren como las vías son inventos de Wilford, un industrial billonario desestimado por loco en su momento, que ahora disfruta de la última carcajada; su presencia invisible, al estilo de Oz, se cierne sobre los moradores del Snowpiercer e inspira una devoción fanática en sus esbirros fascistas (liderados por la cómicamente grotesca Mason de Tilda Swinton, que tiene un acento de Yorkshire espeso como budín y unos puentes dentales que hablan especialmente mal de la higiene bucal británica). Comenzamos en el furgón de cola, donde las grandes masas dickensianas, con caras tiznadas de hollín, se disputan el espacio y los rumores de una incipiente revuelta de clase agitan el aire. No es la primera vez que los desposeídos tratan de tomar el control del tren, pero los intentos previos fallaron porque nadie logró abrirse camino hasta la sala de máquinas. Esta vez las cosas serán diferentes, promete Curtis (Evans), el renuente instigador de la revolución, aunque se vea claramente que tiene las cualidades de un robusto héroe proletario.

Desde hace un tiempo, han estado llegando mensajes crípticos escondidos en las gelatinosas barras de proteínas que sirven como nauseabundo alimento central de la dieta del “fondo del tren”, por lo que Curtis y su sabio mentor discapacitado Gilliam (John Hurt) están convencidos de que alguien en el frente del tren los está impulsando a actuar. Uno de esos mensajes los alienta a liberar a un coreano experto en seguridad, Namgoong Minsu (Song), detenido en el vagón de prisioneros del tren. Pero Minsu, maravillosa e ingeniosamente actuado por Song como un arisco y desaliñado *auto-preservacionista*, resulta un duro negociador.

---

4. Snowpiercer. Literalmente “perforador de nieve”.

Accede a colaborar sólo si su hija encarcelada (Ko Asung, quien también era la valiente hija de Song en *The Host*) puede acompañarlos, y si ambos son recompensados con una dosis de la droga alucinógena kronole por cada puerta que logren abrir. (El personaje, que habla sólo en coreano, puede comunicarse con los demás por medio de una máquina traductora bidireccional, activada con la voz.) Así, pertrechados con un puñado de armas caseras, Curtis y su variopinta banda de revolucionarios (que incluye a Jamie Bell como el leal ayudante de Curtis y a Octavia Spencer como una madre que busca a su hijo desaparecido) comienza su viaje hacia adelante. En ese momento, la claustrofobia apretada de la primera mitad de *Snowpiercer* (que remite a viajes ferroviarios tan clásicos del cine como los de *El tren de la muerte* [*Death Train*, 1993] o *Escape en tren* [*Runaway Train*, 1985]) deja paso a una visión más expansiva.

Construido sobre cardanes en una serie de sets interconectados de los Estudios Barrandov, en Praga, el tren en sí es un triunfo de la imaginación visual de Bong y el diseñador de producción Ondrej Nekvasil (*El ilusionista* [*The illusionist*, 2006]), en el que cada uno de los vagones revela una nueva, sorprendente faceta de ese misterioso ecosistema autosustentable: uno es un invernadero exuberante, otro un acuario gigante, otro más un salón de clases entre *Disney* y un trip lisérgico, presidido por una maestra espe-luznantemente alegre (Alison Pill). Poco a poco, el color y la luz entran en los hasta entonces monocromáticos encuadres, junto con nuestras primeras visiones verdaderas del mundo exterior y su permafrost<sup>5</sup> infinito. Cuanto más avanzan los rebeldes, más decadente se vuelve el entorno, hasta que llegamos al mismísimo frente del tren y sus despreocupados unoporcientistas, que parecen haber salido directamente de la fiesta de Año Nuevo en el Hotel Overlook (una conexión explicitad con Al Bowlly cantando “Midnight, the Stars and You” en la banda sonora).

---

5. Capa de hielo permanente en los niveles superficiales del suelo de las regiones muy frías o periglaciares.

En el camino aparecen varios obstáculos, más que nada, encarnados en la cuantiosa milicia privada de Wilford, cuyo primer gran enfrentamiento con Curtis y compañía es una pelea brillantemente escenificada que coincide con el paso del tren a través de un largo túnel, envolviendo a los combatientes en una oscuridad casi total. Como casi todas las escenas de acción centrales, está ejecutada en un estilo más sombrío e impresionista que sus equivalentes *El hombre de acero* (*Man of Steel*, 2013) o *Los vengadores* (*The Avengers*, 2013). Especialmente amenazador en su rol de uno de los principales secuaces de Wilford y Mason, y sin pronunciar ni una sola palabra, está el actor rumano Vlad Ivanov (conocido por su papel del abortista Sr. Bebe en *4 meses, 3 semanas, 2 días* [*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007]).

De punta a punta, Bong consiguió casi todo lo que seguramente habría perdido de haber trabajado en un estudio americano. Para empezar, el ritmo es mucho más contenido que la mayoría de este tipo de películas, pero nunca indolente, con mucho tiempo destinado a la construcción minuciosa de personajes para aumentar nuestro compromiso emocional. El trasfondo de los personajes se revela sólo gradualmente, cambiando continuamente nuestras ideas acerca de quiénes son y qué los motiva. (Como también pasaba en *The Host*, se podrían levantar apuestas sobre quiénes mueren y quiénes se salvan). Al final, la película se revela a sí misma como una mirada sorprendentemente reflexiva a la inhumanidad del hombre hacia su prójimo, e incluso a la pregunta de si la raza humana merece en verdad ser salvada. Asuntos sombríos, no caben dudas, pero en los que hay lugar para destellos de esperanza y una continua infusión del peculiar humor negro de Bong.

## LES SALAUDS

Bastards, Claire Denis, 2013

*Les salauds (Variety, 30/05/2013)*

La red insidiosa de dinero, sexo y poder –una antigua premisa del film noir– enreda a todos los personajes de *Les salauds*, hipnótico thriller nocturno de Claire Denis. Inspirada libremente en un film de Kurosawa<sup>6</sup> y en un acto chocante de violencia sexual de la novela *Santuario*, de Faulkner, este perturbador y perfectamente actuado enredo circular de vidas dañadas, seguramente ofenderá los gustos más sutiles (como lo hizo en su estreno en Cannes, en dónde dividió a la audiencia), aun cuando Denis haya hecho una película rara en la que las acciones gráficas sean más necesarias que las superfluas.

En un escenario que también recuerda al film *Mado* (1976) de Claude Sautet, la película comienza con el suicidio de Jacques, un empresario de zapatos endeudado hasta el cuello con el magnate billonario Edouard Laporte (Michel Subor). Mediante un montaje estructurado –como en casi todo el film, en torno a la climática banda sonora electrónica de Tindersticks, los viejos colaboradores de Denis–, *Les salauds* alterna entre la escena del crimen, una entrevista policial con la viuda de Jacques, Sandra (Julie Bataille), y

---

6. El drama empresarial de venganza *The Bad Sleep Well* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960)

una mujer desnuda – que más tarde se revelará como la hija adolescente de Jacques y Sandra, Justine (Lola Creton)– caminando sin rumbo, aturdida y ensangrentada, por las calles de París.

De allí, Denis salta un mes adelante para mostrar la llegada de Marco (Vincent Lindon) hermano de Sandra, un capitán de barco petrolero que se ha tomado una licencia extendida para ayudar a su hermana a resolver el tema de Jacques, y también para aclarar cuentas con Laporte. Luego de alquilar un departamento en el mismo edificio donde Laporte mantiene a su (mucho más) joven amante, Raphaëlle (Chiara Mastroianni), Marco comienza a seducir de manera premeditada a la mujer. Mientras tanto, Justine permanece en una clínica para recuperarse de un ataque (que ha dejado secuelas permanentes tanto en su cuerpo como mente).

A la par de su guionista usual, Jean-Pol Fargeau, Denis sigue los destinos de los cinco personajes a medida que convergen hacia un vacío amoral. La investigación de Marco arroja una serie de descubrimientos perturbadores sobre la real naturaleza de los intereses del negocio que tenían en común Jacques y Laporte (incluido lo que sucedía en un establo rural, sucio con choclos y vellos púbicos), mientras nadie –ni siquiera la desconsolada Sandra– queda libre de complicidad.

La acción transcurre de manera menos elíptica que en los trabajos recientes de Denis, como *L'intrus* (*The intruder*, 2004) y *White Material* (2009), pero con el mismo diseño fragmentario y asociativo. Con un estilo narrativo brusco que parece reflejar la brutalidad del tema, *Les Salauds* reduce cada escena hasta sus detalles esenciales, sin darle más información a su espectador que la que Marco descubre a lo largo del film, para terminar encajando todas las piezas del rompecabezas en una chocante escena final. Pero incluso en su mayor opacidad, *Les salauds* siempre ejerce un empuje onírico enraizado en las capas rítmicas de imagen, sonido y música de Denis.

Nuevamente en una película de Denis, tras *Vendredi soir* (2002), Lindon ha envejecido hermosamente hacia el tipo de hombre de

acción cansado pero confiable, que Jimmy Stewart interpretaba en los westerns de Anthony Mann (o Robert Ryan en cualquiera de sus papeles). En esta oportunidad, está rodeado por varios miembros de la compañía actoral de Denis, incluidos Alex Descas (en el papel de un doctor amable) y Gregoire Colin (ya lejos del panadero con cara de bebé de *Nénette et Boni* [1996]), además de Mastroianni (es su primera película con Denis), quien jamás ha aparecido tan desnuda –física y emocionalmente– en pantalla como en esta oportunidad. Sus escenas con Lindon están entre las más seductoramente ambiguas del film (tal vez dos personas utilizándose mutuamente, tal vez dos personas enamoradas).

Filmando por primera vez en digital (con su directora de fotografía usual, Agnes Godard), Denis acepta la tecnología por todas sus cualidades no-fílmicas, creando un estilo visual que recuerda las películas en HD de Michael Mann (sobre todo *Miami Vice* [2006]), por sus interiores oscuros, y sus noches grises y de lavada fosforescencia.



## ADORO LA FAMA

The Bling Ring, Sofia Coppola, 2013

*Adoro la fama (Variety, 16/05/2013)*

Cuando las generaciones venideras quieran comprender cómo vivíamos en los albores del enchufado, libre de privacidad y *parishiltonizado* siglo XXI, es probable que encuentren pocas películas más instructivas que *Adoro la fama*. Suerte de secuela espiritual de *Red social (The Social Network, 2010)*, el relato basado en hechos reales de Sofia Coppola, acerca del raid criminal que una pandilla de adolescentes del sur de California emprendió entre 2008 y 2009 contra las casas de importantes celebridades, representa el regreso, luego de la austera *Somewhere - En un rincón del corazón (2010)*, a un cine más pop y accesible, para la autora de *Perdidos en Tokio (Lost in translation, 2003)*.

Considerando su interés en las niñas perdidas y la vacuidad de la fama –desde la época de la Ilustración hasta la de Facebook–, es fácil entender qué atrajo a Coppola de la historia de estos estudiantes del Valle de San Fernando que, impulsados por el hastío y la astucia tecnológica, se robaron más de tres millones de dólares en efectivo, ropa y objetos de diseño de un grupo de actores, modelos y *estrellas de realities*. Pero si *Perdidos en Tokio*, *María Antonieta*, *la reina adolescente (Marie Antoinette, 2006)* y *Somewhere - En un rincón del corazón* eran todas disecciones de la clase alta vistas desde el interior, *Adoro la fama* invierte la perspectiva, haciendo foco en

los jóvenes bárbaros que golpean las puertas de los ricos, arrastrados al brillo y la ostentación como las langostas de Nathanael West al fuego.

En efecto, aunque algunos quieran comparar los personajes del film a los merodeadores enmascarados tanto de *Spring Breakers: Viviendo al límite* (2012) como de la reciente *Sangre, sudor y gloria* (*Pain & Gain*, 2013) de Michael Bay, los mucho menos violentos delincuentes de Coppola no buscan tanto la riqueza como la notoriedad; un objetivo que casi nunca pareció tan fácil de conseguir como en esta época de decadencia *warholiana*, donde la fama por la fama en sí misma es tanto más apetecible que la fama por cualquier otro motivo. De este modo, *Adoro la fama* plantea un fascinante lazo temporal que se retroalimenta: la película le ofrece a sus retratados la misma inmortalidad que ellos buscaron tan agresivamente.

Fuera de los nombres de los personajes, Coppola se atiene bien de cerca a los hechos tal como fueron narrados por Nancy Jo Sales en su artículo publicado en 2010 en *Vanity Fair* "Los sospechosos usaban *Louboutins*", que aparecía ilustrado por un retrato satinado de la supuesta miembro del "grupo" Alexis Neiers, bebiendo un coqueto Frappuccino, más que lista para su primer plano. En la misma línea, la película comienza inteligentemente con el final de la historia y retrocede a través del prisma mediático, con varios personajes que le cuentan su versión de los hechos a una periodista parecida a Sales. El film conserva siempre su cara de póker, con un tono fijo en algún punto entre la sátira y la admiración envidiosa, pero casi nunca se inclina por una de esas dos direcciones.

En el relato de Coppola, Neiers se convierte en Nicki (Emma Watson) quien, junto a su hermana menor Emily (Georgia Rock) y su hermana por adopción / mejor amiga, Sam (Taissa Farmiga), es educada en su propia casa por su madre (Leslie Mann), con divertidas

lecciones extraídas del best-seller de autoayuda *El secreto*<sup>7</sup>. Entretanto, en un colegio preuniversitario al otro lado de la ciudad, el tímido chico nuevo Mark (Israel Broussard), traba una rápida amistad con Rebecca (Katie Chang), una enferma de la moda que comparte su pasión por las mejores y más modernas cosas de la vida. Luego de graduarse, le dice ella, espera poder inscribirse en el Instituto de Moda y Diseño de Los Angeles, “donde fueron todas las chicas del reality *The Hills*”<sup>8</sup>. Él responde que algún día le gustaría tener su propia marca “que sea sinónimo de un estilo de vida”. Siempre propensa a dirigir actores jóvenes, Coppola consigue aquí buenas performances de un elenco compuesto en su mayoría por debutantes; Watson parece deleitarse especialmente en destrozarse su imagen de mosquita muerta de las *Harry Potter*. Broussard también deja una gran impresión como la feúcha con debilidad por los zapatos fucsia de taco alto.

La ola de crímenes comienza formalmente cuando Mark y Rebecca roban la casa de un compañero que está de vacaciones. Pero pronto, cuando se les sumen Nicki, Sam y otros cómplices ocasionales, se pondrán objetivos más grandes. Primera en la fila: la honorable señorita Hilton, cuyas varias cuentas en redes sociales les permiten a los ladrones rastrearla con la misma facilidad que a una tormenta tropical. Cuando saben que va a ausentarse toda la noche, atacan su palaciego piso de Hollywood Hills sirviéndose de las fotos satelitales de Google Earth para encontrar la mejor aproximación posible. (¿La llave de la puerta? Bajo el felpudo, por supuesto.) En un ejemplo especialmente delicioso de vida imitando al arte imitando a la vida; la verdadera Hilton hace un cameo interpretándose a sí misma mientras le permite a Coppola filmar dentro de su verdadera casa, con paredes llenas de chillonas representaciones artísticas de la heredera hotelera; armarios abarrotados con montañas de Prada y Miu.

---

7. *El secreto*: El secreto, exitoso libro de Rhonda Byrne.

8. *The Hills* una serie-reality de la señal de televisión MTV.

Siguen asaltos a otros palacios similarmente ostentosos (entre ellos los de Orlando Bloom y Megan Fox), asistidos por la sobredosis de datos personales disponible para cualquiera con una conexión a Internet. Como en la vida misma, la mayoría de las víctimas o bien no denuncian los delitos, o bien no terminan de enterarse de que sucedieron; como Hilton, quien sólo se da cuenta cuando los intrusos vuelven con bastante violencia al lugar del crimen. En ningún momento estos Robin Hoods de la alta costura toman demasiados recaudos para ocultar sus identidades, despertando la sospecha de que, en cierto sentido, desean verdaderamente ser atrapados. Lo cual lleva al mayor de todos los dilemas: ¿qué ponerse para ir al juzgado?

Acompañada por sus colaboradores de siempre –el difunto director de fotografía Harris Savides (quien enfermó durante el rodaje y fue reemplazado por el igualmente talentoso Christopher Blauvelt) y la editora Sarah Flack–, Coppola le imprime un estilo visual distinto a cada robo: a veces con una ráfaga de videos de vigilancia editados velozmente; a veces (cuando la banda asalta la morada de la estrella de *reality*, Audrina Patridge) con una toma panorámica simple y elegante filmada a la distancia. La variada banda sonora, que incluye cortes de Kanye West, Frank Ocean y Big K.R.I.T., compite con la de *El gran Gatsby*<sup>9</sup> por el premio a la más animada de Cannes.

---

9. The Great Gatsby, Baz Luhrmann, 2013.

## RÁPIDOS Y FURIOSOS 6

Fast & Furious, Justin Lin, 2013

*Rápidos y furiosos 6 (Variety, 13/05/2013)*

Una de las cada vez más infrecuentes franquicias de Hollywood en que los héroes usan ropa de calle en lugar de spandex, *Rápidos y furiosos* de Universal, pone sexta casi sin que se le note el desgaste del motor. Montada a escala aún mayor que la épica (y enormemente rentable) *Sin control (Fast Five)* de 2011, el canto del cisne del director Justin Lin en relación a la serie (a bordo desde *Reto Tokio [Tokyo Drift]*, de 2006), sube su propia apuesta por los caóticos ballets vehiculares y la intriga internacional; además de arreglar ciertos cabos sueltos narrativos y dejar algunos otros.

Los actores han crecido muy bien en sus papeles a lo largo de los años, evolucionando hacia una de las formaciones más diversas jamás reunida para este tipo de producciones. En las *Rápido y furioso*, hombres y mujeres patean traseros en igual medida, y los chicos/chicas buenos/as vienen de todos los tamaños, formas y colores. Hasta hay un romance entre un coreano (el Han de Sung Kang) y una israelí (Gisele, la ex agente del Mossad interpretada por Gal Gadot); lo cual, para los estándares de los grandes estudios, es más exótico que el Capitán Kirk encamándose con una extraterrestre. No importa quién seas, aquí hay alguien con quien identificarte.

*Rápidos y furiosos 6* comienza con vistas panorámicas de las Islas Canarias, donde el agente del FBI-devenido-fugitivo Brian

O'Conner (Paul Walker) y su antiguo némesis-devenido-mejor amigo, Dominic Toretto (Vin Diesel), habían colgado las llaves de sus autos al final de *Sin control*, junto con la hermana embarazada de Dom, Mia (Jordana Brewster), alias la futura Sra. O'Conner, y sus respectivas tajadas de cien millones de dólares birladas a los narcos de Brasil.

Luego de un breve prólogo en el que Mia da a luz, la película salta hasta Moscú, allí el agente federal Hobbs (Dwayne Johnson, repitiendo su personaje de *Sin control*) examina los daños producidos por un violento ataque a un convoy militar ruso. El responsable, le explica Hobbs a su nueva compañera (Gina Carano, protagonista de *La traición* (*Haywire*, 2011) y campeona de lucha "vale todo" en la vida real), es Owen Shaw (el gruñón Luke Evans), un misterioso hombre de mundo que busca fabricar una bomba sucia capaz de destruir los sistemas de defensa de un país entero. Shaw no pretende utilizar él mismo la bomba, para a que sólo le falta un componente, sino vendérsela al mejor postor. Rompiendo con la última moda en villanos de película, éste no es un terrorista ideologizado, *binladenesco*, sino apenas un capitalista de sangre fría (aunque, para ser sinceros, puede resultar difícil distinguir a unos de otros en estos tiempos).

Shaw tiene su propia pandilla de malhechores ferreros; que, como observa sagazmente un personaje, parecen los gemelos diabólicos de la banda de Toretto (hay incluso hasta un doble, pelado y *cockney*<sup>10</sup>, de Diesel). También maneja un auto "volteador" (llamado así por el daño que produce sobre todo aquello con lo que entra en contacto), fabricado a medida, que parece el fruto del amor entre un buggy arenero y un coche de Fórmula Uno. Convencido de que "se necesitan lobos para cazar lobos", Hobbs sale disparado hacia las Canarias para conseguir la ayuda de Dom; negociación que se simplifica con la revelación, por parte de Hobbs, que una de las cómplices de Shaw es el vivo retrato de la

---

10. Cockney, habitante de los bajos fondos del East End londinense.

otrora alma gemela de Dom, Letty (Michelle Rodriguez), que parecía haber salido mal parada de su encuentro con una pistola en la *Rápidos y furiosos* de 2009. La vuelta de Rodriguez a la franquicia, adelantada al final de *Sin control*, no representa la primera vez que estas películas rescatan de la tumba a un personaje querido: antes fue el turno de Han, que parecía haber muerto en *Reto Tokio*; mediante la explicación que los sucesos de ese film, habían ocurrido cronológicamente *después* de los sucesos de la cuarta, quinta y sexta películas.

Enseguida, Dom reúne a la mayoría de la vieja banda, bajo la promesa de Hobbs de inmunidad para todos, si consiguen detener a Shaw. (Dejan pasar ésta posibilidad: los charlatanes portorriqueños Leo y Santos, divisados por última vez jugándose sus ganancias de *Sin control* en algún lugar de la Riviera Francesa). Y si el trabajo en equipo siempre ha sido el principal subtexto de las *Rápido y furioso*, la sexta es la más abiertamente hawksiana de todo el lote, porque pone frente a frente el credo en la familia y la confianza de Dom contra el mercenario Shaw, que trata a su gente como si fuesen tan reemplazables como simples fusibles. Una entrada a boxes a mitad del recorrido, con una escena que transcurre en Los Angeles, ata más fuerte los lazos entre estos nuevos sucesos y los de la película del 2009, mientras que una jugosa coda post-créditos finales cierra el lazo temporal con *Reto Tokio* y, a la vez, prepara el terreno para la ya anunciada *Rápidos y furiosos 7* (que dirigirá James Wan, el de la primera *El juego del miedo [Saw, 2004]*).

Es una trama perfectamente adecuada para una película que, en verdad, trata de encontrar nuevas formas de que los autos hagan cosas que no se supone que hagan, como dar volteretas a través del lobby de un edificio de oficinas londinense o, en la imagen más espectacular del film, colgar de las alas de un portentoso avión de carga ruso. Lin ha hablado del empleo de autitos de juguete como referencia para preparar las exuberantemente destructivas escenas de acción de la película, y el resultado final

a menudo conserva esa alegría infantil de destrozar a golpes los juguetes. Eso era especialmente cierto en el espectacular final de *Sin control*, en el que dos Dodge Chargers araban las calles céntricas de Río de Janeiro remolcando una gigantesca bóveda bancaria tras ellos. Un hito difícil de repetir, seguro, pero *Rápidos y furiosos 6*, se las arregla para quedar cerquísima con una emocionante persecución a lo largo de una sinuosa ruta en las Canarias, que tiene a Shaw al volante de un tanque de guerra Chieftain, aplastando autos de verdad como si estuvieran hechos de vidrio de utilería.

## STAR TREK: EN LA OSCURIDAD

Star Trek into Darkness, J.J. Abrams, 2013

*Star Trek: En la oscuridad (Variety, 02/05/2013)*

J.J. Abrams pone su cine en modo “aturdir” para *Star Trek: En la oscuridad*: , una secuela igual o incluso superior en todo sentido a su espléndida predecesora del 2009, que reinició con tanto amor como inteligencia, la añosa ópera espacial de Gene Roddenberry, tras el agujero negro de *Star Trek Nemesis* en 2002. Notablemente más grandiosa en escala, aunque nunca a costa de la humanidad (y semi-humanidad) de sus personajes, puede que *En la oscuridad* no llegue a ningún lugar donde otra aventura de Star Trek no haya llegado antes, pero el viaje está tan bien armado y es tan placentero que, definitivamente, de vulcano ponerse quisquilloso.

Abrams, cuya última película había sido *Super 8 (2011)*, homenaje lírico a *E.T., el extraterrestre (E.T. The Extra-Terrestrial 1982)* y *Encuentros cercanos del tercer tipo (Close Encounters of the Third Kind, 1977)*, aquí le guiña el ojo a la saga de Indiana Jones y arranca con una secuencia impactante que tiene a Kirk (Chris Pine) y Bones (el astuto y desgarbado Karl Urban) en el planeta Nibiru, escapando de una tribu de nativos muy enojados. Con sus cuerpos pintados de arriba abajo con arcilla, los nativos brillan como cerámicas humanas mientras persiguen a los oficiales de la Flota Estelar a través de un bosque carmesí: los colores exuberantes, nuevamente a cargo del director de fotografía Dan Mindell,

apuñalan la pantalla. Mientras tanto Spock (Zachary Quinto) anda cerca, intentando introducir un cubo helado de alta tecnología en el volcán furioso que amenaza con destruir a Nibiru y sus habitantes: una misión peligrosa que pronto sale mal, construyendo el clásico duelo de *Star Trek* entre la obstinada lógica vulcana y las impulsivas emociones humanas.

La tripulación del Enterprise apenas se ha recuperado de esto cuando, en la Tierra, un bombardeo terrorista arrasa con un edificio ultrasecreto del servicio de inteligencia y saca a la luz al nuevo villano galáctico: un oficial renegado de la Flota Estelar llamado John Harrison (Benedict Cumberbatch), quien se atribuye el ataque y, tras otro golpe igual de violento, se interna a toda velocidad en lo profundo del espacio controlado por los Klingon. El belicoso Almirante Marcus (Peter Weller) envía al Enterprise en su persecución, con un objetivo que suena familiar: disparar primero, preguntar después, y evitar entrar en guerra con los locales. Bienvenidos a *Star Trek en La noche más oscura*<sup>11</sup>.

Sólo que este John Harrison resulta un tipo escurridizo que, cuando tiene la oportunidad, no sólo niega ser el malo sino que se declara peón en una conspiración ajena mucho más mortífera. Durante gran parte de su metraje, *En la oscuridad* plantea el interesante acertijo de sí ese misterioso extraño, con mirada glacial y huesos aparentemente de acero, es amigo, enemigo o –como el “Spock viejo” de la primera *Star Trek* de Abrams– un fragmento de historia repetida. Casi no tiene importancia, porque lo que fuere que Cumberbatch esté interpretando es maravilloso de ver: le infunde a la película esa clase de grandeza exótica de la que carecía el pálido esbirro romulano de Eric Bana (posiblemente el punto más débil del film de 2009). También en su viaje inaugural con *Star Trek* está la adorable Alice Eve, como una científica ambiciosa que miente para subirse al Enterprise y se hace ojitos con el buen

---

11. “Star Trek into Zero Dark Thirty” en el original, en referencia a la película de Kathryn Bigelow de 2012.

Capitán. Luego descubriremos que, además de ella, hay otros polizones en la nave.

Después de haber establecido para *Star Trek* una línea de tiempo alternativa en la que los sucesos de las series y películas anteriores siguen ocurriendo, aunque no estén necesariamente condenados a repetirse, Abrams y los guionistas Roberto Orci y Alex Kurtzman (a quienes ahora se suma el coautor de *Lost*, Damon Lindelof) continúan su apuesta por esa idea, invocando la tradición cuando les conviene y ramificándose en nuevas direcciones cuando no. (¡Demonios, si hasta hay algunos problemas con un *tribble*<sup>12</sup>!) Equilibrar respeto y reinención es un negocio riesgoso, pero al igual que el joven Kirk, esta vez Abrams parece sentirse mucho más cómodo en la silla del Capitán; no sólo en las escenas de acción a gran escala, sino especialmente en las más tranquilas, donde se percibe su verdadero compromiso con estos personajes y la confianza hacia sus intérpretes.

El film desarrolla particularmente bien la creciente amistad entre Kirk y Spock: en tanto que Pine demuestra vulnerabilidad y dudas bajo su engreída superficie, Quinto le añade profundidad al eterno conflicto interior de Spock y a su romance en ascenso con la Teniente Uhura (Zoe Saldana). Pero a no confundirse: cuando llega la acción, está ejecutada de forma magnífica, así se trate de naves gigantes haciéndose picadillo unas a otras o de las emociones más simples -al viejo estilo- de las peleas mano a mano y las persecuciones a pie por calles atestadas.

Las mejores películas, inigualables, de la franquicia original de *Star Trek* fueron creadas por la mente maestra del guionista y director Nicholas Meyer, que enriqueció la jerga de la Flota Estelar con cultas referencias literarias y un sentido del humor levemente autoperódico. También Abrams se las ingenia para mantener el ánimo arriba, aun cuando el destino del universo pende de un

---

12. Tribble: Peludas criaturas extraterrestres aparecidas en el episodio *The Trouble With Tribbles*, en la serie original.

hilo, y hasta consigue algunas lágrimas cuando por fin se decide a ordeñarlas. Pero si las principales referencias de Meyer eran Shakespeare, Dickens y Conan Doyle, las de Abrams son Spielberg, John Hughes y Cameron Crowe. Haciendo caso omiso del sarcasmo autocomplaciente que se ha vuelto de rigor en el mercado de las franquicias hollywoodenses, él le aporta un reluciente romanticismo pop a los ideales inquebrantables de amistad, heroísmo y autosacrificio de *Star Trek*. Hay algo valiente en eso, por cierto.

## SANGRE, SUDOR Y GLORIA

Pain & Gain, Michael Bay, 2013

*Sangre, sudor y gloria* (Variety, 22/04/2013)

Michael Bay desata sobre el cuerpo humano todo el poder destructivo a gran escala que en el pasado aplicó sobre la propiedad pública y privada (incluyendo ciudades enteras) en *Sangre, sudor y gloria*, una demoledora farsa esteroidal basada en un caso bizarro-pero-real de secuestro-y-muerte. Como si mezclara *Fargo* (1996) con *Los tres chiflados*, la última de Bay prueba que el autor de *Transformers* (2007) sí tiene algo más que robots descontrolados en su cabeza: específicamente, musculosos descontrolados que no se detendrán hasta haber conseguido su muy retorcida idea del Sueño Americano.

Considerando que todas las películas de Bay son algo así como un test de resistencia puntuado por pasajes de emoción intensa y fatiga paralizante, puede que con *Sangre, sudor y gloria* el director haya dado con el tema más adecuado de toda su carrera: el mundo de los fisicoculturistas obsesivos y los entrenadores que los empujan más allá de los límites del agotamiento. Adaptado por los guionistas Christopher Markus y Stephen McFeely (*Capitán América: El primer vengador* [*Captain America: The First Avenger*, 2011] y la trilogía de *Narnia*) a partir de una serie de artículos publicados por Pete Collins en el *Miami New Times*, el film describe a una de esas mecas de la musculatura, el Sun Gym de Miami, en

cuyo staff y clientela se mezclan libremente *strippers*, ex presidiarios y estafadores de poca monta.

Uno de esos buscavidas es Danny Lugo (Wahlberg), gerente del Sun Gym que, en el otoño de 1994, decide abducir a uno de sus clientes, el millonario empresario colombiano-americano Victor Kershaw (Tony Shalhoub), para despojarlo de su patrimonio.

Lugo recluta dos cómplices para ayudarlo con el plan: el personal trainer Adrian (Anthony Mackie) y el ex preso de Attica, Paul (Johnson), un alcohólico y drogadicto en recuperación que encontró a Jesús durante su última estadía detrás de las rejas. Tras un par de intentos fallidos (en la vida real hubo muchos más), el trío –vestido con ridículos disfraces de Halloween– consigue atrapar a su presa, a quien retienen en una tintorería abandonada mientras, durante treinta días, lo obligan a firmar el traspaso de todas sus posesiones mundanas, incluyendo los autos, una franquicia local de comidas y la cursi “McMansión” que tiene en un presuntuoso barrio cerrado.

En los artículos de Collins, la historia de la banda del Sun Gym se ve como la apuesta desmedidamente malvada por lograr la gran vida, de un puñado de machotes bien pagos; cuya musculatura sobrepasaba largamente a su intelecto, y cuya asombrosa incompetencia sólo es comparable a la de los policías de Miami-Dade quienes, cuando Kershaw (en la realidad, Marc Schiller) sobrevivió de milagro y pudo contar su versión, se negaron en un principio a creerle.

Aun ateniéndose en gran parte a los hechos, Bay y los guionistas apuntan claramente a algo más grande: una crítica de la autodeterminación americana y, en cierta medida, de la mismísima actitud machona y brutal que Bay ha demostrado sin ironía en tantos films anteriores. A diferencia del matón inescrupuloso que parece ser en la prensa, el Lugo de la película es más bien un soñador atolondrado que se ve a sí mismo como un hacedor de su propia vida, lleno de mantras de autoayuda y confianza en su propia inmunidad. La hábil interpretación de Wahlberg, apoyada en su talento innato para ocultar la amenaza que en última instancia representa

su personaje (un costado del actor poco visto en pantalla desde su notable aparición como el novio psicópata de Ángel y demonio [*Fear*, 1996], de James Foley), es uno de los (pocos) placeres incondicionales de la película. Pero el subtexto cínico del film, y lo que fuere que Bay esté intentando decir con él, se mantiene en gran parte en la oscuridad.

A su favor, hay que decir que *Sangre, sudor y gloria* nunca cae en la exaltación de sus personajes ni sus crímenes, sosteniendo todo anclado a una constante tensión sombría. Incluso con sus subrayados absurdos, la larga sección central –cuando Kershaw es golpeado y torturado con métodos que no habrían parecido fuera de lugar en *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012)– se hace difícil de soportar y diluye casi toda la energía frenética que la película había construido en su primer acto. Y con 129 minutos, hay tiempo para mucho más, incluyendo dedos seccionados, inyecciones peneanas, una pesa giratoria en el cuello y, en un inolvidable plano detalle, la rueda trasera de una camioneta dando marcha atrás sobre un rostro humano. En sus mejores momentos, en especial las dos películas de *Bad Boys* (1995 y 2003), Bay puede ser un genio del caos exuberante, pero aquí la violencia cae más que nada con un ruido seco; lo cual se supone que es apropiado, pero también, en última instancia, agotador.

Para bien o para mal –probablemente ambas cosas–, Bay sigue teniendo uno de los estilos visuales más reconocibles del cine americano actual, y *Sangre, sudor y gloria* no es más que una orgía de sibilantes barridos panorámicos, cámaras superlentas, colores pasteles quemados (en exteriores) y neones resplandecientes (en interiores), todo capturado con un racimo de cámaras ultraprofesionales, tanto digitales como de celuloide, que le dan a la película un lujoso abanico de texturas visuales. Bay, que ya había filmado muy bien a Miami en sus dos *Bad Boys*, aquí convierte a la ciudad en un brillante oasis del pecado. Una imagen, vislumbrada al final de la película, parece hasta condensar la carrera entera de su fabricante en un solo plano: fajos de billetes de cien dólares puestos sobre una cama solar.

La recta final del film recibe un bienvenido empujón de Ed Harris, actor recurrente en el cine de Bay, como el veterano detective privado que terminó destapando el caso del Sun Gym. Aparece sólo en unas pocas escenas, pero se mete en ellas con tal magistral sencillez, que hace parecer a su personaje más rico y completo que muchos con el doble de tiempo en pantalla. Las mujeres, nada sorprendente, son lo más prescindible de la película, reducidas como están a objetos sexuales o superficies idóneas para aspirar cocaína; aunque la hábil Rebel Wilson se las arregla para robarse algunas escenas como la inocente novia enfermera de Adrian.

## **SPRING BREAKERS: VIVIENDO AL LÍMITE** Spring Breakers, Harmony Korine, 2012

Godard se mezcla con *Girls Gone Wild*<sup>14</sup> (*LA Weekly*, 14/03/2013)

“Todo lo que se necesita para hacer una película es una chica y una pistola”, reza la ocurrencia de Jean-Luc Godard. Sumémosle a eso algunas chicas más y sus bikinis, y tendremos a grandes rasgos la fórmula de *Spring Breakers* de Harmony Korine, que parece el video de *Girls Gone Wild* más caro jamás filmado, y se ve como la versión *grindhouse* de una película de fiestas en la playa de los cincuenta: *Se necesitan dos para ser proxenetas y gánsters*, o *La coquetona viaja al infierno*<sup>14</sup>. Como en los mejores trabajos de Korine –el ágil agente provocador cuyos créditos incluyen el guion de *Kids* (1995) y, más recientemente, el vodevil vagabundo grabado-en-VHS *Trash Humpers* (2009) –, es imposible decir dónde termina la explotación y comienza la deconstrucción.

El escenario de *Spring Breakers* es la costa de Florida, donde durante varios siglos los exploradores –desde Ponce de León hasta la banda 2 Live Crew– han llegado buscando la fuente de la

---

13. *Girls Gone Wild*, es una popular franquicia de videos con contenido para adultos.

14. *Where the Boys Are Pimps and Gangstas* y *Gidget Goes to Hell*: juegos de palabras con el título *Where the Boys Are* (Se necesitan dos para amar) y la serie de películas *Gidget* (conocida en nuestro país como “La Coquetona”), clásicos playeros de los sesenta.

eterna juventud, y donde masas apretadas de alumnos con frío migran al final de cada invierno en búsqueda de sol, de sexo y de su propia cuasi-inmortalidad. Korine muestra desde el comienzo que está totalmente conectado a la dimensión mítica del *spring break*, al abrir el film con un largo montaje en cámara lenta de agarradas de entrepiernas, meneos de culos, balanceos de tetas empapadas en cerveza y labios haciéndole cosas muy indecentes a palitos helados, todo enmarcado por el resplandor del Golfo de México. Todo filmado en *widescreen* anamórfico y colores flúo que queman las retinas, cortesía del director de fotografía Benoît Debie, antiguo colaborador de Gaspar Noé. Korine parece convertir esa secuencia en una invitación de El Bosco a la decadencia, una postal de la Roma de Calígula empapada por el sol.

Lo que vemos bien podría ser la fantasía de cuatro amigas universitarias –Brit, Faith, Candy y Cotty– desesperadas por la droga de un escape primal. En un golpe de casting, las chicas son interpretadas por princesas de Disney y la revista *Teen People* –Vanessa Hudgens y Selena Gomez, otrora amantes de Zac Efron y Justin Bieber, junto a la estrella de *Pretty Little Liars* Ashley Benson– que, más que jugar con su imagen de chicas buenas, la prenden fuego. (Se les suma la mujer de Korine en la vida real, Rachel, quien no tiene una reputación similar para hacer implotar). Más allá de quién interprete a quién, está claro que la pérdida de la propia identidad entre la masa giratoria de *spring-breakers* es uno de los temas principales de la película.

Todas estas Cenicientas sueñan con el baile de Florida (o, considerando los dibujos obscenos que dos de ellas hacen en sus cuadernos durante la clase de historia, *las bolas* de Florida)<sup>15</sup>, pero un problema de liquidez económica amenaza con dejarlas varadas en el campus. Sin el menor remordimiento, deciden entonces asaltar un restaurante local con pistolas de agua, máscaras de esquí y una godardiana determinación de transformar la vida

---

15. Juego de palabras entre “Ball” (baile de gala) y “Balls” (testículos).

en cine: “Hagan de puta cuenta que es un videojuego; pórtense como si estuvieran en una película o algo así”. Lo que sigue no es ni más ni menos que cine virtuoso: un robo filmado en una sola toma desde el punto de vista del auto de fuga, mientras da vueltas alrededor del edificio con Faith (la simpática cristiana de la pandilla) al volante.

Luego, el ya capitalizado cuarteto acelera hasta la playa de St. Petersburg, donde son flechadas por un rapero con trenzas africanas y tatuajes sofisticados que responde al apropiado nombre de Alien y que tiene, además de un negocio paralelo de tráfico de drogas y armas, la boca llena de dientes plateados brillantes, como los de un hombre lobo. Alien está personificado por James Franco, al principio irreconocible. Se dice que Franco moldeó su interpretación en Dangeruss (alias Russ Curry), auténtico rapero under de Florida; y aunque es muy improbable que *Spring Breakers* provoque discusiones como las de *Argo* (2012) acerca de qué tan exactamente el arte imita a la vida, no hay duda alguna en que Alien representa la apoteosis de la carrera cabeza-de-Hidra de Franco como ídolo de las matinés, estudiante de doctorado, galán de novela y artista que expone en galerías. Es una actuación del Método (con acento en el “met” de metanfetamina) a gran escala, que también puede verse como la sátira del Método por parte de un conocedor. En cualquiera de los dos casos, no deja de sorprender todo el tiempo.

Franco y Korine son tan adecuados para colaborar entre sí que sorprende que no lo hayan hecho antes: dos artistas traviosos cuyas autoparodias a cara de piedra pueden bordear lo sublime. Se sale del cine con el mantra que gruñe Alien, “*spring break forevah*”, rebotando en la cabeza como una cantata.

Anunciado como el film más convencional y accesible de Korine (sobre todo por su elenco), puede que *Spring Breakers* sea, de hecho, el más experimental. Particularmente en su tercio final, consigue junto al montajista Douglas Crise (*Babel* [2006]) algo parecido a un estado psicotrópico sostenido. El tiempo se astilla en

una cronología subjetiva de flashbacks y presagios, todo al ritmo de una fascinante banda sonora de dance electrónico compuesta por Cliff Martinez (quien antes había creado la partitura retro-electrónica de *Drive* [2011]) y el gurú del electrodance, Skrillex.

Salpicando ese trance, hay viñetas que no podrían haber salido de ninguna otra conciencia artística: un salón de pool de la perdición donde Korine mezcla a su elenco con los bukowskianos habitantes reales de St. Pete; las chicas, perdidamente borrachas, cantando en un estacionamiento "...*Baby One More Time*" de Britney Spears; y la *pièce de résistance*, la versión que Franco hace al piano de "*Everytime*", también de Britney, ejecutada con una sinceridad asombrosa.

En momentos así, *Spring Breakers* parece estar sosteniendo un espejo deformante frente al rostro de la cultura pop juvenil, dejándola –y a nosotros– con la incertidumbre de si corresponde reírse, retroceder con espanto o maravillarse ante su extraña belleza. Lo único que sé, es que no pude resistir volver a verla de nuevo.

## DETRÁS DE LAS COLINAS

Beyond the Hills, Cristian Mungiu, 2012

Detrás de las colinas: el poderoso film de Cristian Mungiu sobre una crisis de fe (*LA Weekly*, 07/03/2013)

Las colinas de *Detrás de las colinas*, de Cristian Mungiu, son un lienzo árido de pajonales y árboles sin hojas, enmarcado por un cielo invernal. Nada, pareciera, puede crecer aquí. Excepto la fe más fanática.

En esa tierra yerma, un sacerdote conocido como Papa (Valeriu Andriuta) ha congregado a su rebaño de novicias en un convento ortodoxo llamado Dealu Nou (“Nueva Colina”); una serie de edificaciones bajas e imperfectas que parecen haberse erigido en desafío consciente de su entorno: no parecen mantenerse en pie por otra razón que la fe verdadera.

Aunque se vislumbra un pueblo no tan lejos de Dealu Nou, adentro no hay electricidad, el agua se saca de un pozo y la vida se vive casi como solía ser siglos atrás. Ni siquiera la palabra “enclaustramiento” alcanza para describirlo.

Basada en hechos reales ocurridos en la región rumana de Moldova en 2005, luego documentados por la autora Tatiana Niculescu Bran en dos novelas, *Detrás de las colinas* relata lo que ocurre cuando una extraña entra a ese medio ambiente hermético, agitando el aire como aquella partícula de Heisenberg que, una vez detectada, no podía quedarse quieta.

La visitante, Alina (Cristina Flutur), es amiga de la infancia de una de las discípulas de Papa, Voichita (Cosmina Stratan). Ahora veinteañeras, ambas se criaron juntas en el orfanato local, donde la fiera Alina protegía a la más delicada Voichita de las hormonas de los chicos, entre otras insidiosas amenazas a su virtud.

La naturaleza exacta de las humillaciones sufridas por las chicas en el pasado es algo que el film de Mungiu nunca dice en voz alta, tanto como confía en que podamos ver claramente que la suya es una relación que va más allá de la amistad fraternal.

De hecho, Alina llega con pasajes de tren en la mano, lista para llevarse a Voichita hacia Alemania y a una vida de trabajos temporales en un crucero. Sólo que Voichita no parece tener apuro por marcharse; si se va, le dice a Alina, Papa nunca la aceptará de nuevo. En vez de eso, le ruega a su amiga que se quede y que, de paso, deje que Dios entre a su corazón.

Por un breve instante, da la impresión de que Alina ha elegido el camino recto. Hasta que comienza a actuar de manera extrañamente posesiva, o quizá simplemente poseída. Es un *tour de force* angustioso, en el que Flutur y Stratan (ambas debutantes en la pantalla) aparentan tener un vínculo agudamente convincente: una es una pía esposa de Cristo, la otra lo dejó plantado en el altar.

Mungiu, quien atrajo la atención internacional en 2007 con su segundo largometraje, el drama abortista ambientado en la época de Ceausescu *4 meses, 3 semanas, 2 días (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007)*, posee un estilo engañosamente sencillo: de nuevo asistido por el brillante director de fotografía Oleg Mutu, filma en largas tomas ininterrumpidas que producen la sensación de que los acontecimientos se desarrollan en tiempo real, no contaminados por las manipulaciones del montaje. La cámara se sostiene a mano pero con firmeza, lista para seguir a los actores adonde vayan pero siempre estableciendo composiciones cuidadas y equilibradas, algunas de las cuales presentan hasta una docena de personajes dispuestos magistralmente a lo largo de amplios encuadres que recuerdan a los frescos de Ghirlandaio o Da Vinci, en su austera grandeza monacal.

Si *4 meses* se hizo conocida como “la película rumana del aborto”, la última de Mungiu bien puede estar condenada a la abreviatura de “la película rumana del exorcismo”, aunque sea un término que la propia *Detrás de las colinas* jamás invoca. Tampoco hay aquí levitaciones, cabezas giratorias ni rugientes voces demoníacas.

A diferencia del exorcismo más famoso del cine, el que insume la mayor parte del tercer acto de Mungiu es un asunto estrictamente artesanal, con una muchacha en problemas atada a una camilla improvisada (aunque algunos luego interpretarán eso como una crucifixión), mientras lee las plegarias que deberían librarla de los demonios que la persiguen, fueran estos sobrenaturales o apenas personales.

Sería fácil para *Detrás de las colinas* apuntar un dedo acusador hacia la Iglesia Ortodoxa por prácticas que muchos verán como crueles, retrógradas y hundidas en la superstición. Pero en todo caso, Mungiu le dedica a la iglesia un respeto a regañadientes y reserva su enojo para una sociedad llena de fracasos institucionales (tema constante en el nuevo cine rumano), tan ciega al sufrimiento que no les deja a muchas mujeres otra alternativa que recurrir a la fe. (Con Dios, como dice Voichita, ha encontrado un camino en el que nunca estará sola.)

La inolvidable imagen final sugiere cuán rápidamente este tipo de historias podrían perderse en la marea de los tiempos, de no ser por novelas como las de Bran y películas como ésta; lo cual convierte a *Detrás de las colinas*, sobre todas las cosas, en un potente y necesario acto de reparación.



## LIKE SOMEONE IN LOVE

Abbas Kiarostami, 2012

Audaz romance de una prostituta de Tokio (*LA Weekly*, 14/02/2013)

Al igual que en la jadeante balada de Jimmy Van Heusen / Johnny Burke de la que toma su título, *Like Someone in Love* habla con astucia y humor acerca de las irracionales palpitaciones del corazón. Pero el verdadero espíritu del film está mejor sintetizado por “Entrenando un loro”, un cuadro pintado a principios del siglo XX por el artista japonés Chiyogi Yazaki, que cuelga en la pared del living de la casa de Takashi (Tadashi Okuno), profesor jubilado que lleva una tranquila existencia entre libros, aparentemente casi sin contacto con otras personas.

Esta noche, la solitaria rutina de Takashi es interrumpida por la llegada de Akiko (Rin Takanashi), estudiante universitaria con una segunda ocupación como prostituta de lujo. Su “empleador” Hiroshi, un antiguo alumno del profesor, la ha enviado con Takashi.

En la pintura antes mencionada, se ve a una joven que viste kimono enseñándole a hablar a un loro muy atento; o quizá, como opina Akiko, sea el pájaro quien le está enseñando a la mujer. En una única, elegante toma, Kiarostami encuadra a Akiko en primer plano y el cuadro justo detrás de ella: su postura y su actitud duplican asombrosamente a las de la mujer del lienzo, como si la centenaria obra fuera, en verdad, su propio retrato. Lo cual, en el mundo de Kiarostami, bien podría ser cierto.

*Like Someone in Love* es el segundo film de ficción que Kiarostami dirige fuera de su Irán natal, y al igual que el primero, la road movie toscana *Copia certificada* (*Copie Conforme*, 2010), habita ese espacio pirandelliano entre arte y vida, realidad y simulacro, desplegando sus elegantes desdoblamientos narrativos y juegos de espejos con la misma sencillez engañosa de Ella Fitzgerald entonando la canción del título.

En *Copia certificada*, Kiarostami mostraba a otra pareja (interpretada por Juliette Binoche y la estrella de ópera británica William Shimell) que, en distintos momentos del film, parecía estar compuesta por dos extraños que se encontraban por primera vez, por esposos al borde de la separación y por actores que representan las varias etapas en la evolución de una relación.

De forma similar, nada en *Like Someone in Love* es lo que parece en primera instancia. A Takashi lo confunden dos veces con el abuelo de Akiko; primero el celoso novio de la chica, Noriaki (Ryo Kase) y luego una vecina comedida, que por esas cosas del destino no terminó siendo la esposa de Takashi. Esa vecina incluso señala el parecido de Akiko con su "madre" –la hija de Takashi–; quien, al igual que la mujer de Takashi, brilla por su ausencia. También está ausente la abuela de Akiko, que ha viajado a Tokio por el día con la idea de verla, pero a quien Akiko evita, en parte por la vergüenza que le provoca su inusual doble vida.

Sin poner nunca todas sus cartas sobre la mesa, *Like Someone in Love* toma la forma de un encuentro predestinado entre dos seres que evocan uno en el otro los fantasmas de sus respectivos pasados y la posibilidad de nuevos comienzos. (Además de vínculos con la obra previa de Kiarostami, hay fuertes ecos de la magistral *Rouge* de Krzysztof Kieslowski, en la que el encuentro entre un juez anciano y una joven modelo lleva consigo la insinuación de un eterno retorno). En el transcurso de la noche y el día siguiente que abarca el film, los protagonistas pasan por varias encarnaciones –y en cada una llenan alguna suerte de vacío misterioso del otro– hasta que el mundo exterior se entromete y el encantamiento se rompe.

Es posible que se trate de un relato con especial significado para el encantador Okuno, veterano actor secundario de teatro y cine que, entrando a sus 80 años, tiene su primer papel protagónico en una película. Parece especialmente en sintonía con la idea de Kiarostami acerca de que no hay límites de edad para la seducción.

“Como director, yo hago una película, pero el público, a partir de ella, hace cien películas en sus mentes”, me dijo alguna vez Kiarostami en una entrevista. “Para eso trabajo”, continuó. “A veces, cuando mis espectadores me cuentan las películas mentales que han hecho basadas en mi película, me sorprende y me convierto en el público de esas películas que me están contando.” *Like Someone in Love* es un film completamente imbuido por ese espíritu. Adhiere a una lógica emocional más que narrativa; y si bien pocos compararían a Kiarostami con directores más abiertamente “oníricos” como David Lynch o Raúl Ruiz, resulta exactamente igual a ellos en su sentido del cine como un flujo de asociaciones libres.

Uno sale de *Like Someone in Love* eufórico y un poco aturrido, entre otras cosas por la decisión de Kiarostami de terminar la película con el desenlace más abrupto que se recuerde desde el episodio final de *Los Soprano*. (Uno de los títulos provisionales del film fue nada menos que *The End*.) Pero la sensación de deseo inmutable de la película resuena largamente luego de que se hayan encendido las luces, mientras seguimos preguntándonos si la mujer le enseñaba al loro o viceversa, y si hemos sido testigos de una historia de amor o simplemente algo por el estilo.



## DJANGO SIN CADENAS

Django Unchained, Quentin Tarantino, 2013

*Django sin cadenas, transforma al western (Village Voice, 19/12/2012)*

Al ver *Django sin cadenas*, es fácil imaginar que Quentin Tarantino la pasó tan bien haciendo su última película, la exaltada fantasía sobre el Holocausto *Bastardos sin gloria (Inglourious Basterds, 2009)*, que decidió volver a sacar al ruedo la carpa salpicada de sangre con su espectáculo circense histórico, y esta vez, clavar las estacas en la Dixieland pre-Guerra Civil. Aunque no se trate de una precuela de *Bastardos*, *Django* deriva de un impulso similar: re-enmarcar y re-escribir la historia americana con trazos audazmente absurdos y, al hacerlo, enfrentarnos a las distorsiones y omisiones de tanto cine “basado en los hechos”. En *Bastardos*, sin embargo, Tarantino se conectaba con el exhaustivo canon fílmico sobre la Segunda Guerra Mundial, de *Casablanca (1942)* a *La lista de Schindler (Schindler's List, 1993)*; mientras que el tema de *Django sin cadenas* –la esclavitud en el Sur norteamericano– ha permanecido notoriamente ausente en los filmes Hollywoodenses, desde *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915)* de D.W. Griffith.

¿Es sólo una coincidencia que *Django sin cadenas* llegue en la misma temporada que el *Lincoln (2013)*, de Steven Spielberg, segunda de dos películas de este director sobre la esclavitud (tras *Amistad*, de 1997) que nunca exponen al público la dura realidad

de la vida en las plantaciones? Por supuesto, Spielberg trabaja en una tradición consagrada: luego de *El nacimiento de una nación*, y sus risibles escenas de esclavos liberados violando y saqueando a los sureños blancos, el cine más que nada ha mantenido una distancia segura de esta "peculiar" costumbre; de los esclavos felices de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) y *Canción del sur* (*Song of the South*, 1946) a las alegorías simiescas de *King Kong* (1933) y *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968). En la televisión, eventos especiales como *Raíces* (*Roots*, 1977) o *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1974) han intentado un acercamiento más honesto, aunque dentro de los límites que impone el censor buen gusto del *prime time*. Pero en la era moderna, sólo una película de los grandes estudios, la famosa *Mandingo*, dirigida por Richard Fleischer en 1975, se atrevió a tratar a la esclavitud en sus propios términos: una bacanal *grindhouse*<sup>16</sup> de sadismo, incesto y mestizaje, rematada por un final inolvidable en dónde el susodicho peleador de puño limpio, es hervido vivo en un caldero por su amo. (Denostado por la crítica, pero un éxito popular, Tarantino ha hablado con admiración de este film).

De modo que la bulliciosa, extravagante, ferozmente aguda, *Django sin cadenas*, es al mismo tiempo un acto de provocación y de reparación; no sólo por la esclavitud, sino por las muchas décadas hollywoodenses de negros piadosos y compinches descarados, y su incesante blanqueo de la historia, desde *¿Sabes quién viene a cenar?* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) hasta *Historias cruzadas* (*The Help*, 2011). Y de seguro será un trago amargo para parte del público que celebró a los vengadores judíos aplastacráneos de *Bastardos sin gloria*: aquí podrían sentir el mismo miedo blanco que sufrieron los espectadores de 1971 frente a *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles, posiblemente la primera película de superhéroes negros.

---

16. Grindhouse, es la denominación de ciertas películas realizadas en la década de los años 70 dedicadas al cine gore, clase Z o cine de explotación.

Encadenado tras haber sido vendido en subasta, el esclavo fugitivo recapturado Django (Jamie Foxx) halla un inesperado salvador en el Dr. King Schultz (Christoph Waltz). Dentista-devenido-cazarrecompensas de ascendencia alemana, Schultz necesita la ayuda de Django para identificar a tres hombres buscados que trabajaron para el ex dueño de Django. Es el año 1858, tres antes de la Guerra Civil; y el abolicionista Schultz le promete a Django la libertad –y parte del botín– a cambio de su ayuda. Cuando un actor se identifica tan poderosamente con un personaje como Waltz con su políglota coronel nazi de *Bastardos sin gloria*, puede resultar riesgoso que vuelva a formar equipo con el mismo director tan pronto. Pero Waltz despeja enseguida cualquier temor, encarnando su rol con tal exuberante estilo teatral –divirtiéndose con el sonido de su propia voz, o alisándose el bigote con un golpecito delicado de sus dedos– que no puede imaginarse a ningún otro actor haciéndolo.

Hay alegría en la actuación de Foxx, también, y en su química con Waltz; a medida que va arrancándose la lastimada piel de Django para asumir una serie de nuevos y más poderosos alter egos. Tratándose de una película de Tarantino, el tema de la ilusión dramática es central. Schultz y Django antes de emprender una misión, “se meten en personaje” –Schultz como un traficante de esclavos y Django como su fiel criado– y eligen sus disfraces. Foxx entrando a caballo en una plantación de Tennessee, vestido con el traje completo de *El pequeño lord*<sup>17</sup>, ranquea entre los gags visuales más fuertes de Tarantino. Luego, así como *Bastardos sin gloria* se hacía tiempo para discutir sobre las novelas de Winnetou, escritas por Karl May, y la historia del cine alemán durante el nazismo; *Django sin cadenas* hace una pausa por Wagner, cuando Django revela que tiene una esposa llamada Broomhilda (Kerry Washington) a quien hay que rescatar, y el buen alemán narra a

---

17. En referencia al libro *El Pequeño Lord (Little Lord Faunt Le Roy)*, del francés Hodgson Burnett, de 1886.

su vez la historia de *El anillo de los Nibelungos*. Así comienza el viaje hacia el Valhalla –o como se llama aquí, Candyland–, una extensa plantación de Mississippi que toma el nombre de su propietario, Calvin Candie (Leonardo DiCaprio).

Frenólogo<sup>18</sup> de pacotilla que viste un ostentoso traje bordó, y fuma con boquilla mientras lanza miradas incestuosas a su hermana viuda, Candie es el rol menos premeditado que se le haya visto a DiCaprio hacer en una película: Tarantino tiene un don para liberar a los intérpretes de sus prisiones actorales autoimpuestas. Pero la verdadera revelación de Candyland es Stephen (Samuel L. Jackson), un esclavo doméstico de 76 años que ha servido a varias generaciones de Candies y que se ha convertido en toda una institución a causa del tiempo, la relación de codependencia con su amo y el pequeño margen de poder que ejerce con placer perverso sobre los otros esclavos. Actuado de manera brillante por Jackson, musa de Tarantino desde hace mucho tiempo, este personaje a veces nefasto y a veces digno de compasión es, en cierto sentido, el verdadero villano de la obra. Stephen, además, desempeña un papel en un enorme teatro del absurdo y no tiene intenciones de abandonar el escenario por voluntad propia.

En sus dos últimas películas, Tarantino ha ascendido a un nuevo nivel de pericia cinematográfica y sofisticación narrativa. Y aun así, quizá porque creció en un videoclub y nunca perdió del todo esos aires de autoridad optimista que tienen los autodidactas, algunos críticos académicos y árbitros de la cultura no terminan de decidirse a tomarlo en serio, como un intelectual. Eso se hizo evidente con algunas de las evaluaciones más pavlovianas de *Bastardos sin gloria*, y todavía flota en el aire alrededor de *Django*. Pero como el mejor arte pop, el film de Tarantino es al mismo tiempo seriamente divertido y seriamente profundo, y

---

18. Frenología: una antigua teoría que afirmaba la posible determinación del carácter y los rasgos de la personalidad, así como las tendencias criminales, basándose en la forma del cráneo, cabeza y facciones.

sacude los barrotes de la raza en Norteamérica tanto fuera como dentro de la pantalla: los codiciados “papeles de libertad” que le dan la emancipación a Django simbolizan la partida de nacimiento de otro hombre negro. Por lo tanto, parece lógico que cuando el nuevo héroe del Oeste de Tarantino cabalga hacia el horizonte, su silueta no se recorte contra una puesta de sol sino contra una inmensa y wagneriana bola de fuego.



## LA NOCHE MÁS OSCURA

Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012

*La noche más oscura*, de Kathryn Bigelow, es una apasionante cacería humana (*LA Weekly*, 13/12/2012)

“Sólo para que lo sepas, esto va a demorar un tiempo”, le dice un agente de la CIA a su colega recién llegada, al comienzo de *La noche más oscura*, de Kathryn Bigelow. El año es 2003, el lugar es una prisión secreta (o “sitio negro”) en alguna parte de los desiertos de Medio Oriente o Asia, y la tarea es interrogar a un detenido sospechado de estar vinculado a Al Qaeda. El agente, Dan (Jason Clarke), de barba crecida, tatuaje árabe en su antebrazo y entonación de surfista que contradice su talento como agente entrenado, claramente hace esto desde hace rato. Su nueva compañera, Maya (Jessica Chastain), tal vez sin saber que el *submarino*<sup>19</sup> sería una de las actividades de su primer día, lleva puesto un trajecito negro. “No hay nada de malo en que quieras ver esto desde el monitor”, le advierte a ella; aunque pronto quedará claro que Maya no tiene problema en ver las cosas de cerca.

Lo que se toma su tiempo en *La noche más oscura*, es la recolección de información útil en manos de sospechosos reacios a divulgarla; aun cuando se les apliquen métodos sofisticados de coerción y humillación para soltarles la lengua. Lo que dura

---

**19.** El submarino es una forma de tortura aplicada como método para lograr extraer información.

todavía más, es el chequeo de esa información durante el rompecabezas de pistas falsas, trampas y callejones sin salida, que caracterizó a la cacería humana que puso en marcha el gobierno de los Estados Unidos, durante una década, para hallar a Osama bin Laden. Es por eso que Bigelow y su guionista Mark Boal (quien había colaborado previamente en la ganadora del Oscar, *Vivir al límite* [*The Hurt Locker*, 2008]) ponen esa escena del interrogatorio al comienzo, no con intención de conmocionar al público o llorar la carta de la indignación moral, sino como aviso de lo que vendrá a continuación.

Se podrá conocer el comienzo de esta historia, con los ataques al Pentágono y a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 (hábilmente representados aquí por un montaje sonoro de llamadas reales de emergencia sobre una pantalla negra). Se podrá, también, conocer el final, con el ataque del 1° de mayo de 2011 de los Navy Seals al recinto suburbano en Abbottabad, Pakistán, en donde se escondía a la luz del día bin Laden. Pero el drama de *La noche más oscura* se encuentra en el medio.

Podrá tratarse de tortura, pero *La noche más oscura* jamás emplea ese término; lo que avivará la ira de la comunidad de derechos humanos y confundirá a la gente de derecha, quienes consideran a Hollywood como el bastión del liberalismo más afectado. Las escenas e interrogatorios pueden resultar difíciles de ver para gente de ambos bandos, que es lo que debería suceder. Como casi todo el resto de las cosas que se ven en la película, estos son retratados como parte de un proceso en donde el fin justifica los medios (y sí, hay que decirlo, se trata de un medio muy efectivo).

Pero tal como lo hicieron en *Vivir al límite*, Bigelow y Boal, muestran las cosas en vez de juzgarlas; dejando esa tarea en manos del público. Los partidos políticos prácticamente no entran en la mezcla: Obama, el presidente en mando durante la época del ataque a bin Laden, aparece sólo como una cabeza parlante en un televisor de fondo durante una escena (negando, en esta ocasión, que Estados Unidos tortura prisioneros).

Así y todo, algunas personas verán *La noche más oscura*, como un triunfo del periodismo frente al humanismo; a lo que uno podría preguntar, con justa razón, cuál es el lugar que ocupa el humanismo en una zona de combate.

“Sólo para que lo sepas, esto va a demorar un tiempo.” En *La noche más oscura*, el tiempo es tan enemigo como lo era para el escuadrón anti-bomba de *Vivir al límite*; sólo que allí se podían ver los numeritos rojos en cuenta regresiva, mientras que aquí el próximo ataque puede llegar en cualquier momento y sin aviso (en un subte londinense atestado de gente o en una base de la CIA aparentemente impenetrable en las montañas de Afganistán). La incertidumbre es paralizante, y los ataques, cuando ocurren, siempre sorprendentes.

Por sobre todo, Bigelow hace sentir el efecto de aplastante derrota por parte de aquellos que sabían que los ataques podrían haberse prevenido; especialmente Maya, con su nombre alusivo y su mirada atenta que, concentrada en el objetivo final, da la impresión de mirar a través de las personas en vez de a ellas. Es una interpretación sensacional de Chastain, quien hacía de madre terrestre en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011) y de mujer del paranoico en *Atormentado* (*Take Shelter*, 2011), y que aquí carga con toda la película sobre sus hombros. Es una protagonista muy peculiar –pálida y de estatura corta, con una melena furiosa de pelo rojo–, pero resiste frente a cámara con una intensidad salvaje y obsesiva entereza.

Al igual que la bomba de tiempo humana interpretada por Jeremy Renner en *Vivir al límite*, la Maya de Chastain, termina por transformarse en la personificación de su búsqueda. Es una fanática que persigue a un fanático, una cazadora que entra en la mente de quien está siendo cazado.

Si *Vivir al límite* incrustaba a su público dentro del radio de explosión, *La noche más oscura* ofrece un tipo de inmersión sensorial diferente. Lo arroja en el interior de las oficinas mal amuebladas y con luz de tubo, en donde dedicados servidores públicos sacrifican

voluntariamente una vida “normal”, en el nombre de algo más grande que ellos, y combaten a los mismos burócratas que se podrían encontrar en cualquier empresa (por más que el jefe sea el Tío Sam o tan solo un tipo llamado Sam).

Boal basó el guion en sus propias investigaciones independientes, y si bien los reportes publicados confirman muchos de los datos generales, incluso los detalles pequeños de *La noche más oscura* se sienten lo suficientemente auténticos como para cuestionarlos; al ser tan ordinarios (un arbolito navideño parpadeando tristemente en un rincón de una base afgana) o tan absurdos (la obtención de información valiosa brindada por una fuente de Kuwait, a cambio de un Lamborghini) que no hay manera de que no sean ciertos.

Transcurren veinticinco minutos de película antes de oír el nombre de Abu Ahmed al-Kuwaiti, el mensajero de confianza de bin Laden que eventualmente guiará a la CIA hasta su objetivo; aunque en ese momento la victoria todavía está a años de distancia. Pero si en *La noche más oscura*, el progreso es lento, el flujo de información se parece a una corriente revoltosa, y la película no parece interesada en esperar a que su público lo absorba todo. Hay más de cien personajes con diálogo –analistas, jefes de la CIA, asesores de seguridad nacional, miembros de los Navy Seals–, muchos de ellos interpretados por rostros familiares arreglados para no verse de esa manera, que participan en un par de escenas y desaparecen súbitamente, muchas veces antes de tener la oportunidad de registrar sus nombres. A veces, Bigelow y Boal ni siquiera revelan sus nombres, ya que depositan la confianza suficiente en su público al asumir que éste sabrá quiénes son. En otras palabras, si uno no sabe que el personaje que interpreta (deliciosamente) James Gandolfini es el ex director de la CIA, Leon Panetta, es por eso que Dios inventó Google.

Cuando finalmente llega el momento del ataque, casi es un anti-clímax; no porque ya se sepa que bin Laden estará allí, sino porque –aun ignorando ese dato– la inquebrantable fe de Maya

se ha encargado de convencer a todos. Sin embargo, la secuencia es electrizante y, en contraste con toda la rutina ordinaria que la precede, una reconfirmación de Bigelow como maestra de la acción sofisticada; desde los helicópteros Black Hawk modificados cortando silenciosamente el cielo de Abbottabad, hasta el asalto del recinto; coreografiado con precisión (todo esto registrado por el camarógrafo Greig Fraser mediante una mezcla de imágenes en visión nocturna y HD cristalino).

Bigelow y Boal no exageran el heroísmo de la misión –sin patriotismos literales o figurativos, sin música triunfal– en parte porque lo ven como una obviedad, y en parte porque se maravillan ante el elegante profesionalismo de los Seals, quienes se las arreglan para capturar rápidamente a bin Laden con daños colaterales mínimos (como si se tratase de un día más en la oficina). Será sólo unas escenas después, cuando *La noche más oscura* alcance su pico emocional; en el momento en el que Maya, encuadrada en un primer plano medio, hace algo que no la hemos visto hacer en las dos horas y media previas: ella exhala.



## **BATMAN: EL CABALLERO DE LA NOCHE ASCIENDE** The Dark Knight Rises, Christopher Nolan, 2012

*Batman: El caballero de la noche asciende (Film Comment, 18/07/2012)*

La última vez que vimos al justiciero encapotado de Ciudad Gótica, en los instantes finales de *El caballero de la noche (The Dark Knight, 2008)*, había presenciado o participado de tanta muerte y destrucción –incluyendo los asesinatos de su antiguo interés romántico, Rachel Dawes; y Harvey Dent, el idealista fiscal de distrito, devenido psicópata desfigurado– como para llegar, comprensiblemente, a preguntarse si él era el héroe o más bien el villano de su propia historia; y si, por cierto, la gente de Ciudad Gótica no habría estado mejor si nunca hubiera tenido a Batman. Así que, asumiendo la culpa de un crimen que no había cometido, se alejó a toda prisa de nuevo hacia las sombras: una figura por siempre del lado de afuera, como el Ethan Edwards de John Wayne al final de *Más corazón que odio (The Searchers, 1957)*.

Cuando retomamos la historia una vez más en la magistral *El caballero de la noche asciende*, han transcurrido ocho años desde aquella última imagen, y todavía la ley y el orden de Ciudad Gótica se mantienen en un delicado equilibrio, gracias a una ley estilo RICO<sup>20</sup> sancionada en homenaje a Dent, que puso a la mayor parte

---

**20.** “Racketeer Influenced and Corrupt Organizations (RICO) Act”: ley federal estadounidense que permite extender las condenas judiciales a los miembros de organizaciones criminales.

del crimen organizado local tras las rejas, además de convertir al noble comisionado de policía Jim Gordon (Gary Oldman) en un apéndice casi irrelevante de su propio departamento. En lo que respecta al playboy multimillonario Bruce Wayne (Christian Bale), se ha vuelto una figura de la que se rumorea más de lo que se la conoce; un espectro renqueante que vaga por los recovecos de la Mansión Wayne; un hombre roto, literalmente (tras años de graves lesiones físicas) y en espíritu. Pero algo se agita en las profundidades de las calles de Ciudad Gótica, al comienzo de *El caballero de la noche asciende*, y Bruce Wayne no tarda mucho en estar mirando de nuevo al corazón de las tinieblas humanas.

Tratándose de una película de Christopher Nolan, no sorprende en lo más mínimo que el tiempo y la memoria tengan el peso que tienen, tanto o más que en sus films *El origen (Inception, 2010)* y *Memento (2000)*, que trataban explícitamente acerca del funcionamiento de la mente. Hay un pasado irrecuperable, por supuesto –ése por el que siempre ha suspirado el huérfano, despedido Wayne–, y también hay ahora una sensación de eterno retorno, de fantasmas desterrados durante mucho tiempo que vuelven para cumplir con su destino interrumpido. De hecho, el antagonista principal de *El caballero de la noche asciende* es un guerrero gitano llamado Bane (Tom Hardy), que resulta ser discípulo del difunto Ra's al Ghul, el ideólogo forajido (interpretado, en *Batman inicia [Batman Begins, 2005]*, por Liam Neeson) que alguna vez le dio a un Wayne abatido y disoluto la fortaleza física y psicológica para salvarse de sus propios demonios, hasta que alumno y maestro terminaron en veredas opuestas del abismo filosófico.

Desde el principio, las películas de Batman de Nolan se han distinguido de la manada superheroica al tomar su inspiración tanto del terreno de la geopolítica como el de las historietas; y pocas veces más que en el caso de Ra's, un extremista oriental cuya visión de Ciudad Gótica como la cumbre de la "decadencia" de Occidente podría haber sido guionado por Osama bin Laden; o por su mentor, Sayyid Qutb, el teórico y escritor que visitó los suburbios norteamericanos de clase

media en los cuarenta y volvió a su Egipto natal horrorizado con lo que había visto, incluyendo la música jazz y la libre mezcla de los sexos. Ahora Bane y su ejército mercenario han llegado a Ciudad Gótica para intentar completar lo que comenzó Ra's, justificando el genocidio previsto en la conocida retórica de la revolución de clases, y con un solo dispositivo nuclear haciendo tictac en vez del arsenal de bombas sucias de Ra's al Ghul. Y si bien Bane no es una creación tan única y espectacular como el Guasón (*Joker*) de Heath Ledger en *El caballero de la noche* (honestamente, ¿quién podría igualarlo?), Hardy, sin embargo, produce el escalofrío apropiado en nuestra sangre, y –viéndose como una cruza entre Darth Vader y un perro pitbull– consigue un espécimen físico extraordinario.

*El caballero de la noche asciende* también captura el espíritu –y las ansiedades culturales– de la época en otros sentidos, arreglándose para tocar todos los temas, desde el debate sobre el calentamiento global a las fechorías de Wall Street y la pérdida de la privacidad en la era de internet. Marion Cotillard, la inmortal femme fatale de *El origen*, anda por aquí como una filántropa de Ciudad Gótica apasionada por la energía limpia. Por otro lado, Batman es tanto asistido como aventajado por la seductora furtiva y gatuna ladrona Selina Kyle (Anne Hathaway), una bandida ingeniosa a la que no le importa salvar a la ciudad sino salvarse ella misma de una vida de malas decisiones y un siempre creciente historial policial, con un programa informático de “borrón y cuenta nueva” que promete limpiar los rastros de sus usuarios de todas las bases electrónicas de datos existentes. Y sobre todo, está el eterno tema que recorre todas las películas del Batman de Nolan: la fina línea entre quienes quieren salvar al mundo y quienes buscan su destrucción, y la facilidad con que la retórica de un bando puede ser pervertida por el otro.

La secuencia inicial –filmada, como todas las escenas de acción de la película, en el formato de pantalla-gigante del IMAX, y lanzada el último invierno como una suerte de adelanto extendido– es

una pieza fascinante de ingeniería mecánica y cinematográfica. Tras dejar que agentes de la CIA lo "capturen" y extraditen desde algún lugar de las *highlands* escocesas, Bane y sus cómplices proceden a ejecutar un extraordinario traslado aéreo, en el que un avión más grande desciende sobre el que transporta a Bane, se le engancha gracias a lo que parecen ser unos imanes gigantescos, y empieza a rasgar a la aeronave más pequeña (y a su tripulación) de punta a punta, mientras Bane y un valioso rehén escalan tranquilamente con sogas hacia la libertad. Es un escape digno de Houdini, apoyado en un ingenioso truco mágico: el primero de muchos recordatorios en *El caballero de la noche asciende*, de que Nolan, que hizo un gran film sobre el arte de la ilusión (*El gran truco [The Prestige, 2006]*), sigue teniendo mucho de mago en su corazón.

A partir de allí, la película se despliega con el ritmo cuidadosamente contenido de una epopeya: el infrecuente tipo de secuela (como lo fue *El caballero de la noche*) que se propone profundizar y expandir lo que pasó anteriormente en vez de sólo reembalarlo. Nos devuelve a Ciudad Gótica y sus habitantes tomándose su tiempo, mostrando gradualmente la configuración del terreno. Al igual que en *Batman inicia*, Nolan retrasa la entrada del propio Batman hasta que casi ha transcurrido una hora, y en más de un sentido el título alternativo de *El caballero de la noche asciende* podría ser *Batman inicia de nuevo*, ya que un Wayne más viejo, más débil y más cansado lidia con los pros y contras de volver a ponerse la máscara y la capa. Otro personaje nuevo lo instiga a que haga eso: un joven e idealista detective (el magnífico Joseph Gordon-Levitt) que creció en un asilo de niños y puede hablarle a Wayne de huérfano a huérfano. Quien desea que el amo Wayne cuelgue el traje de su alter ego para siempre es el leal mayordomo Alfred, bellamente interpretado por tercera vez por Michael Caine, quien tiene una discusión con Bale en las escaleras de la Mansión Wayne tan poderosa y emocionante, como cualquier escena que haya protagonizado en su larga y distinguida carrera. Se darán cuenta cuando la vean.

De hecho, Nolan –a diferencia de la mayoría de los directores de entretenimiento pop a gran escala– siempre fue tan bueno con los actores como con el hardware tecnológico, y a esta altura ha logrado conformar una ilustre sociedad actoral (incluyendo a Bale, Caine, Cotillard, Gordon-Levitt y Ken Watanabe) que aparece bajo diferentes disfraces en sus películas con la familiaridad de los viejos amigos. En el mismo sentido, Nolan es casi tan adepto como Tarantino a escribir buenos papeles de regreso para actores secundarios que llevan muchos años fuera del radar del *mainstream* hollywoodense: Eric Roberts en *El caballero de la noche*, Tom Berenger en *El origen*, y ahora Tom Conti, nominado al Oscar por la injustamente olvidada *Playboy* (*Reuben, Reuben, 1983*), quien aquí hace de un anciano sabio en una prisión lejana que, en el peor momento de Bruce Wayne, lo vuelve a poner en forma para luchar.

Me siento obligado a llamar la atención sobre este tipo de cosas porque, por bueno que sea Nolan, puede resultar muy sencillo subestimarlo a raíz de que hace enormes películas “pochocleras” que recaudan pequeñas fortunas en la taquilla global y que, un poco como el propio Bruce Wayne, tiene permitido jugar con los mayores y mejores juguetes. No dudo que *El caballero de la noche asciende* será festejada por la comunidad de fanáticos (y fanáticas) por homenajear y replantear inteligentemente, a la vez, el *mythos* de DC Comics, pero ésta es una película que debería ser celebrada por todos los que aman al cine, y punto. Entre otras cosas, porque se trata de una película que defiende firmemente la santidad de la experiencia cinematográfica, en una época de mucha incertidumbre acerca de cómo se harán y verán las películas del futuro.

Mientras la revolución digital se extendía a través de Hollywood como un incendio forestal, Nolan siguió siendo un incondicional del rodaje en celuloide, y cuando el 3D se convirtió en norma para los tanques, él se negó a subirse al tren y prefirió en cambio el IMAX, una variante del viejo proceso en 70mm responsable del aspecto de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia, 1961*) y *2001:*

*Odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), cuyas imágenes llenan toda la pantalla, envolviéndonos de una forma que poquísimas películas 3D (más que nada *Avatar* [2009], y *La invención de Hugo Cabret* [Hugo, 2012]) han logrado alcanzar. El resultado, en el caso de *El caballero de la noche asciende*, es una película tan rica en imágenes cinematográficas exuberantes –con colores relucientes y escenas nocturnas llenas de texturas– que debería pasarse lado a lado, junto a otras como *Los vengadores* (*The Avengers*, 2012) o *El sorprendente hombre araña* (*The Amazing Spider-Man*, 2012), en foros dedicados a educar al público sobre lo que se pierde cuando la realización y exhibición de películas en material fílmico se vuelve un arte de museo; la más reciente pero seguro que no la última víctima del perpetuo foco de Hollywood en la rentabilidad.

Sin embargo, todo esto no significaría gran cosa si Nolan no fuese un narrador visual tan dotado genéticamente, infalible en su sentido del ángulo de cámara, distancia del sujeto y trazado de planes de acción claros. En espíritu y apariencia, sus películas de Batman remiten todas a una época previa del cine con menos déficit de atención: los exóticos paisajes extranjeros y las calles infestadas de pandillas de *Batman inicia* recuerdan, respectivamente, a David Lean y los dramas policiales de los Estudios Warner de los cuarenta y cincuenta; *El caballero de la noche* invoca a *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948) y *Contacto en Francia* (*The French Connection*, 1971) en su percepción de Ciudad Gótica como una jungla urbana. En *El caballero de la noche asciende*, Nolan consigue algo todavía más impresionante: una larga y sofisticada secuencia de acción que se lleva prácticamente toda la segunda mitad de una película de tres horas, y que empieza con un chico cantando el himno americano, termina con la voladura literal de una bomba y, entre medio, logra sacudirnos y conmovernos de maneras que otras películas (sean o no de superhéroes) raramente consiguen. Es, creo yo, una de las mayores secuencias de acción sostenida en el cine norteamericano; una que, en su yuxtaposición de imagen y sonido, de belleza y terror, trae a la mente el bautismo/masacre al

final de *El padrino* (*The Godfather*, 1972), la fiesta de casamiento de *El francotirador* (*The Deer Hunter*, 1978), y un puñado de escenas de otras películas que han hallado, en un solo escenario, una metáfora vívida de todo lo que es grandioso y terrible, noble y egoísta, corrupto y esperanzador, acerca de nosotros, los humanos.



## **LOS VENGADORES** The Avengers, Joss Whedon, 2012

*Los vengadores (Film Comment, 04/05/2012)*

Partiendo de la multiestelar revista de Marvel Comics, *Los vengadores* -una película de superhéroes para la era de los Super PACs<sup>21</sup>-, nos recuerda que la fuerza de los números todavía existe, al menos en lo que concierne a las fortunas de la Walt Disney Company (que distribuye la película como parte de un acuerdo a largo plazo con Marvel). Incluso antes de estrenarse en los Estados Unidos, *Los vengadores* ya lleva cosechados unos impresionantes 300 millones de dólares -más o menos 30 millones más que lo que ganó la atormentada *John Carter: entre dos mundos (John Carter, 2012)* durante todo su paso por los cines-, y está lejos de mis intenciones envidiar el éxito de este amplio buffet superheroico. Además, llega con la marea de enormes expectativas y entusiasmo por parte de los fanáticos, y las primeras reseñas sugieren que los fans están en verdad contentos. ¿Pero se trata del rugir de la verdadera excitación o simplemente alivio?

Coescrita y dirigida por Joss Whedon, devenido niño prodigio tras dirigir las series de TV *Buffy la cazavampiros* y *Firefly*; *Los vengadores*

---

**21.** Comités políticos autorizados para recaudar fondos de empresas o particulares, no sólo durante las campañas electorales, sin límites legales a los montos de sus donaciones.

es un impecable contenedor de entretenimiento que se las arregla para mantener muchas pelotas en el aire –minisecuelas de *Iron Man*, *Thor* y *Capitán América*, y aun otro relanzamiento de *El increíble Hulk*– con agilidad (que no es exactamente estilo), destellos ocasionales de ingenio y una dosis módica de encanto. Tras dos horas y media de caos-que-amenaza-al-mundo y hazañas-salvadoras, se sale del cine satisfecho, pero sin una sola imagen (o idea) memorable que permanezca en la mente. En lo que atañe a los tanques cinematográficos tamaño Hulk –esos que tienen todos los recursos de Hollywood a su disposición y el destino de un estudio entero en sus manos–, ciertamente podría ser peor.

Quizá, sólo esté siendo demasiado nostálgico por el pasado perdido de las películas de verano. Como los del 2008 y 2011, cuando la primera *Iron Man: El hombre de hierro* (*Iron Man*, 2008) y *Capitán América: El primer vengador* (*Captain America: The First Avenger*, 2011) sorprendieron con su genuino panaché comique-ro y –me atrevo a decirlo– con su lirismo. Aunque a escala más modesta que *Los vengadores*, ambas eran entretenimientos pop disfrutables a más no poder, con mucho de artesanía cinematográfica anticuada (colores primarios intensos, la acción delineada en nítidos, limpios paneles *widescreen*), cortesía de los directores Jon Favreau y Joe Johnston. Y, por encima de todo, personajes por los que uno se preocupaba de verdad. El universo Marvel siempre ha sido rico en superhéroes que no dejan de ser, más allá de atuendos estrambóticos y musculaturas mejoradas genéticamente, seres humanos vulnerables y con defectos, y esas películas se las ingenieron para traducirlos a la pantalla junto con un montón de magia tecnológica y amor low-fi por el género. No hacía falta ser fan de los cómics per se para compartir la euforia (y el leve terror) de Tony Stark cuando intentaba agarrarle la mano a su súper-traje propulsado por cohetes por primera vez, o llorar junto a Steve Rogers la muerte de su mejor amigo.

En *Los vengadores*, los personajes son los mismos, al igual que los actores que los interpretan, pero uno no se preocupa tanto

por ellos ya que la misma película no lo hace. No revela nuevas capas de los personajes ni profundiza nuestra comprensión sobre ellos, del modo en que lo hacen secuelas como *El imperio contraataca* (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, 1980), *Superman II* (1980) o *El caballero de la noche* (*The Dark Knight*, 2008). Aquí se trata, más que nada, de negocios. El tesseracto –ese resplandeciente cubo todopoderoso, al que habíamos visto por última vez casi haciéndole ganar la Segunda Guerra Mundial a los alemanes en *Capitán América: El primer vengador*– ha reaparecido en la Nueva York actual, donde nada menos que Loki (el infame “gigante de hielo” que al final de la execrable *Thor*, caía a un abismo interestelar) intenta acumular su energía para juntar un ejército de drones y abrir un portal entre nuestro mundo y el suyo. Mientras tanto, el sofisticado cazatalentos de superhéroes Nick Fury (Samuel L. Jackson), comienza a reunir a sus tropas de elite y ponerlas al tanto de su misión.

De todo el grupo, sólo Hulk / Bruce Banner (Mark Ruffalo) necesita de verdad ser convencido, y es Ruffalo –ocupando el lugar que recientemente dejara vacante Edward Norton– quien le aporta a *Los vengadores* la poca personalidad que tiene. Quizá por ser nuevo en el papel, Ruffalo es el único actor de la película a quien se le permiten algunas escenas significativas, que no sirvan sólo para mantener a la trama resoplando; y él las aprovecha al máximo para crear un Banner encantadoramente torpe, que parece sentirse siempre incómodo bajo su propia piel, ya sea blanca o verde. El resto de la película pide a gritos algún momento tranquilo, de desarrollo de los personajes; o al menos más cameos locos al estilo del que hace el gran realizador polaco Jerzy Skolimowski, como un ruso pesado que se encuentra con el lado incorrecto de la Viuda Negra (Scarlett Johansson). Por ejemplo, ¿cómo se lleva el Capitán América, quien acaba de despertarse de una siesta de décadas, con todo este enorme, loco, confuso, mundo moderno?

Siempre se ha considerado a la televisión como el medio ideal para los escritores: la mueve la narración en vez de la grandeza

visual, el director está a mano más que nada para ejecutar los deseos del guionista, y no hay cambios bruscos de estilo cuando una serie tiene éxito. Aun en los últimos tiempos, en los que las pantallas –y los presupuestos– televisivos se han vuelto más grandes, los escritores siguen siendo –en general– amos y señores. Y como el público ha encontrado a esas series, más inteligentes y entretenidas que la mayor parte de la producción comercial de los estudios de cine, no es ninguna sorpresa que sus creadores –J.J. Abrams, Judd Apatow, Whedon– hayan sido cortejados para escribir y dirigir películas. (El próximo en la lista: David Chase). Puede que esto resulte bien a largo plazo, pero por ahora nos está dando un montón de películas que se ven y se sienten como televisión en pantalla grande. (Recién en su tercer largometraje, *Super 8* [2011], Abrams dio la impresión de dominar completamente al nuevo medio.)

*Los vengadores* está llena de escenas que pueden considerarse “espectaculares”; sin ir demasiado lejos, la pelea culminante de los superhéroes en el centro de Manhattan, durante la cual se abre el portal en el cielo antes mencionado y se libera unas enormes serpientes aladas, que parecen frutos del amor entre el extraterrestre de *Alien, el octavo pasajero* (1979) y la nave espacial de *Alien*. Es como si se desatase el infierno, muy literalmente; y aun con toda su pericia técnica como director (o por lo menos su pericia para rodearse de artesanos de primer nivel), Whedon nunca lo piensa en términos visuales: las imágenes son secundarias al relato, y como el relato en sí es mediocre, eso se nota demasiado. *Los vengadores* tiene el aspecto, pulido y profesional, pero completamente chato y anónimo, de una película de James Bond de mediados de los ochenta. Mientras la miraba, no paré de preguntarme qué podría haber logrado una potencia creativa como la de Brad Bird con este material. Luego recordé que ya lo había hecho: se llama *Los increíbles* (*The Incredibles*, 2004).

## EL ÁRBOL DE LA VIDA

Tree of Life, Terrence Malick, 2011

*El árbol de la vida (Film Comment, 17/05/2011)*

Largamente demorada, y más largamente producida, *El árbol de la vida* de Terrence Malick comienza y termina con un aura de luz celestial naranja flotando en el centro de la pantalla; y lo que hay en medio quizá podría describirse como la respuesta de Malick a la elipsis *abarca-milenios* de 2001: *Odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey, 1968*), de Stanley Kubrick; esa que nos lleva de la antigua prehistoria a la era espacial en un solo corte. Al igual que aquella, la película de Malick, nos ofrece un curso acelerado sobre el origen de las especies y viajes ida y vuelta de la Tierra a la Luna; pero la mayor parte de su tiempo ajusta su foco a la segunda mitad del siglo XX y el despertar del XXI, hallando en la historia de una familia norteamericana una metáfora bastante extraordinaria de la veloz evolución de la familia humana y esas enormes, cósmicas, cuestiones existenciales que nos siguen acompañando, inquebrantables.

Ésta es, creo, la película que Malick ha estado construyendo a lo largo de su muy desapareja carrera; la que coloca en perfecto equilibrio la tensión presente en su obra entre el hombre y la naturaleza, entre lo físico y lo metafísico, y donde el filosofar de Malick –que en su último film, *El nuevo mundo* (*The New World, 2005*), orillaba fatalmente en la ingenuidad– se siente casi erudito,

profético. Claramente, se trata de una película que Malick ha estado considerando filmar desde hace tiempo: a fines de los setenta, luego de *Días de gloria* (*Days of Heaven*, 1978), comenzó la preproducción de un proyecto entonces conocido como Q; del cual se dijo que involucraría una historia contemporánea ambientada en Medio Oriente y un prólogo ambientado en tiempos prehistóricos. "Imagine un surrealista mundo de reptiles", le contaba en 1995 el diseñador de efectos visuales Richard Taylor (quien trabajó en el proyecto) al periodista Joe Gillis, en un reportaje para la revista *Los Angeles*, antes de pasar a describir algo muy parecido a la larga secuencia de evolución que ahora aparece a la media hora de comenzado *El árbol de la vida*: "Hay una criatura, un Minotauro, durmiendo en el agua, y sueña acerca de la evolución del universo, viendo cómo la Tierra pasa de un mar de magma a su primera vegetación, a los dinosaurios, y luego al ser humano. Sería una historia metafórica que nos transporta a través del tiempo."

De los cinco largometrajes que lleva hechos Malick, *El árbol de la vida*, también parece ser el más personal. La familia protagonista –padre (Brad Pitt), madre (Jessica Chastain) y tres hijos que viven en Waco, Texas, en los años cincuenta– tiene algo más que un parecido casual con aquella en la que se crió Malick, en esa misma época, en Austin. Así como el padre de Malick, Emil, era un geólogo empleado por Phillips Petroleum, el personaje de Pitt en *El árbol de la vida* parece ser una especie de ingeniero obsesionado con patentes que se demoran en hacerlo rico. Y como el clan Malick en la vida real, la familia en la pantalla, que parece apellidarse O'Brien, está marcada por la clase de tragedia que pone a prueba la fe, incluso de los más devotos. Si hablo en condicional es porque, como en la mayoría de las películas de Malick, casi nada en *El árbol de la vida* (desde los nombres de los personajes, hasta dónde y cuándo transcurre el relato) está dicho explícitamente. En vez de eso, el film nos echa encima fragmentos de recuerdos –algunos irregulares y penetrantes, otros tersos y expansivos– traídos a través de un océano de tiempo.

El hombre que recuerda es el hijo mayor de la familia (interpretado de adulto por Sean Penn), un arquitecto que trabaja en la moderna jungla urbana de cristal y acero –filmada por Malick en grandes angulares distorsionados– y que vive en una pulcra casa modernista que parece casi tan desdichada como él mismo. Lo que recuerda es una juventud vivida en un interior estadounidense que ya no existe, donde una brisa suave sopla para siempre entre el lino blanco y niños tostados por el sol viven un eterno verano de bicicletas y hamacas. Es un tiempo más simple, quizá un tiempo de imágenes de Norman Rockwell, pero filtrado por el prisma de la mortalidad; específicamente, la muerte de un hermano menor a los 19 años. (El hermano menor del propio Malick, un guitarrista principiante, se suicidó a fines de los sesenta). También es el tiempo de Richard Yates, y de un Sueño Americano que, como suelen hacer los sueños, está fuera del alcance de los soñadores.

Esas escenas, como la mayoría de *El árbol de la vida*, se desarrollan casi sin ningún diálogo hablado: apenas pasajes de narración susurrada y mucha música clásica (Bach, Holst, Gorecki, Mahler) sobre imágenes extasiadamente líricas que expresan más de lo que las palabras jamás podrían. En particular, Malick evoca la infancia, y la forma de ver y sentir de los niños, con aguda intensidad: la primera sensación de dolor, la misteriosa prolongación de una sombra bajo el sol, la idealización de nuestros padres como seres perfectos, la comprensión de que todas las cosas deben morir. Como *2001*, *El árbol de la vida* es un film sinfónico que se arrebatada y se hincha, que retoma motivos favoritos y –aún para los estándares esotéricos de Malick– tiene más en común con la música, la pintura, la poesía y ciertas corrientes del cine de vanguardia, que con el cine narrativo *mainstream*. “Cuando hablo de ‘cine poético’ no significa que tiene algo que ver con la poesía”, me dijo el director iraní Abbas Kiarostami cuando lo entrevisté en el 2001. “Hablo de que el cine sea como la poesía, que posea las complicadas cualidades de la poesía y también que tenga el vasto potencial de la poesía”. Si Malick brindara entrevistas, podría haber

dicho algo similar. Mientras que todas sus películas previas, en mayor o menor medida, parecían varadas entre lo prosaico y lo poético, aquí se entrega del todo a lo segundo, y el resultado se siente como la expresión más pura de su personalidad; como la realización del mandato de Robert Bresson en sus imborrables *Notas sobre el cinematógrafo*: "Haz que aparezca lo que sin ti, quizá nunca se vería".

Como *El árbol de la vida* comienza con una cita de Job y llega a su clímax con la visión de un posible "Más Allá" con todos reunidos en el río, es inevitable que algunos sugieran –si es que no lo han hecho ya– que el film es la obra de un auténtico creyente. Pero según mi óptica, Malick sigue siendo un explorador todavía en su viaje, contemplando posibilidades sin comprometerse con nada. Si, como ha sugerido Woody Allen recientemente (y Nietzsche un siglo atrás), no somos más que "puntos de luz en un eterno vacío", en *El árbol de la vida* Malick parece aferrarse a esas partículas parpadeantes, darlas vuelta para uno y otro lado, examinar su estructura elemental. Uno no mira esta película; más bien se rinde ante ella. Con el paso de las horas, me hallé pensando mucho en mi difunto padre, un hombre muy trabajador que, en algún nivel esencial, nunca vivió de acuerdo a sus propios ideales. Y pensé en otras personas que vinieron y se fueron, en las certezas de la juventud desmentidas por la edad y la experiencia, en el incesante deseo humano de imponer orden y sentido en el caos, y en aquellos artistas, de Miguel Ángel a Malick, que han intentado a lo largo de los siglos tocar la mano de Dios.

En el invernáculo de Cannes, donde Malick entregó exactamente lo que el festival parecía reclamar a gritos –una auténtica película-evento–, *El árbol de la vida* marca la primera vez, en los nueve años que llevo asistiendo, que escucho a la prensa internacional abuchear una película antes de que hubiera terminado del todo. Entretanto, el mismo Malick, como le ocurrió el año pasado a Jean-Luc Godard, ha sido vilipendiado por algunos periodistas por el hecho de no asistir a su propia conferencia de prensa (aunque

si estuvo en la gala de *El árbol de la vida* el lunes a la noche). Por supuesto, el cinismo frente a una sinceridad como la de Malick siempre es una pose fácil de adoptar, y la mayor parte de las veces está garantizado. (Vean *La fuente de la vida* [*The Fountain*, 2006] de Darren Aronofsky, que incluye un “árbol de la vida” literal, con savia y todo). En cuanto a la lista de grandes películas saludadas con incompreensión o directamente hostilidad a su llegada al mundo, es demasiado larga para reproducirla aquí; ciertamente, *2001* estaría en ella. “¿Es que no hay nada que no muera?”, le pregunta un pastor a sus feligreses en una escena de la película de Malick. Por supuesto, la respuesta, es el arte; como éste.



## RÁPIDOS Y FURIOSOS SIN CONTROL

Fast Five, Justin Lin, 2010

*Rápidos y furiosos Sin control (Film Comment, 29/04/2011)*

En la celebración de su décimo aniversario y con su quinta película, la franquicia de la Universal *Rápido y furioso* debería considerarse como uno de los placeres pochocleros menos defraudantes de la actualidad; y también, al igual que ocurre con las películas de *Harry Potter*, como una extraña franquicia que ha mejorado con el correr de los años. Una remodelación tuneada y nitrosa de las películas de autos pisteros de los cincuenta y sesenta, la primera *Rápido y furioso* (*The Fast and the Furious*, 2001) -que toma su título, más no su trama, de una quickie de 1955 de Roger Corman- seguía al policía encubierto de Los Angeles Brian O'Conner (Paul Walker) mientras se infiltraba en un mundo subterráneo de elite de corredores de picadas de alto octanaje, para terminar volviéndose amigo de uno de sus sospechosos -el matón de clase trabajadora Dominic Toretto (Vin Diesel)- y enamorándose de su atractiva hermana, Mia (Jordana Brewster). Una película de autocine para la era post-autocine, sentó las bases de muchas de las constantes inalienables de la serie: autos muy veloces abriéndose paso a través de espacios urbanos estrechos; solitarios hombres (y mujeres) de acción dispuestos a sacrificar todo en nombre del honor; y la trama suficiente para ir de una escena pistera a la otra.

Desde entonces, las películas *Rápido y furioso* han explotado una suerte de cualidad de diario de viaje (y también el sistema de

numeración más original de cualquier franquicia reciente), desviándose a Miami para *+rápido +furioso (2 Fast 2 Furious)* de 2003 y sin Diesel, luego a Tokio para *Rápido y furioso: Reto Tokio (The Fast and the Furious: Tokyo Drift, 2006)*, un *non-sequitur* (a la *Halloween III: Season of the Witch, 1982*) que evitó los personajes originales en favor de una historia individual sobre un gaijin de California enfrentado a unos corredores yakuza. Tampoco es que eso importe mucho. Dirigida por Justin Lin, un cineasta independiente consentido (*Better Luck Tomorrow, 2002*) al mando de su segundo gran largometraje de estudio, *Reto Tokio* inyectó a la serie un espíritu cinético de acción que dejó rápidamente atrás al trabajo rutinario sin inspiración de Rob Cohen, a cargo de las dos primeras entregas. Construida alrededor de un tipo puntual de carrera callejera en la que los conductores usan el freno de mano para hacer giros en U y avanzar en elegantes movimientos circulares (o "drifts"), las escenas de carrera alcanzaban una gracia digna de ballet. Lin subió la apuesta con *Rápidos y furiosos (Fast & Furious, 2009)*, que llevó a la franquicia nuevamente a Los Angeles y reunió a las estrellas originales y trazó nuevos e ingeniosos esquemas complicados de caos vehicular, un friso casi abstracto de hombres y máquinas a inyección de combustible.

Mucho de esto mismo se aplica a *Rápidos y furiosos Sin control*, el último capítulo de Lin, que no se parece a casi ninguna quinta parte y puede ser considerada como una prueba para ver cuán lejos se puede llegar con una comprensión elemental de los deseos del público, aun cuando continúe repitiendo ad infinitum los mismos procedimientos dramáticos. En efecto, hay momentos en los que *Rápidos y furiosos Sin control* parece la primera telenovela del mundo en IMAX, al tornarse demasiado sentimental (un riesgo que ninguna de sus antecesoras había tomado) o autorreferente. Pero cuando Lin y su guionista Chris Morgan (otro veterano de la serie) se avocan a las secuencias elementales de robos y corridas, difícilmente se equivocan.

*Rápidos y furiosos Sin control* retoma la historia exactamente donde la dejaba *Rápidos y furiosos*, con O'Conner arrojando otra

vez por la borda su carrera policíaca para sacar a Toretto de un aprieto. Junto a Mia, el trio de (ahora) fugitivos escapan a Brasil, donde aceptan un trabajo que implica recuperar un conjunto de autos retenidos por la DEA, con el pequeño detalle de que los autos se encuentran a bordo de un tren de alta velocidad. Eso marca la pauta de la primera de las secuencias espectaculares de acción del film, al igual que la serie de traiciones inevitables que impulsan la historia, que ubica a los intrépidos adictos a la velocidad entre un narco poderoso llamado Reyes (un Joaquim De Almeida extravagantemente malvado) y un agente federal con bolas de acero (Dwayne “The Rock” Johnson) que trabaja para “los tipos que el FBI llama cuando quieren encontrar a alguien”.

Pero no demos vueltas: nadie aquí está interesado en el desarrollo de los personajes. Filmada en Río de Janeiro, con la arquitectura compleja de las favelas y las calles serpenteantes que la atraviesan, *Rápidos y furiosos Sin control* cambia la geografía predominantemente horizontal de los capítulos previos por una dramáticamente vertical; y Lin se hace cargo de eso desde el arranque, poniendo en escena una persecución a pie exuberante en la que O’Conner y los Toretos, encerrados por los federales y los narcos, se abren paso a través de los techos de chapa corrugada que aguantan por poco su peso. Por supuesto que tampoco nadie ve estas películas por sus persecuciones a pie –independientemente del talento en la ejecución–, y si hay algo que decepciona de *Rápidos y furiosos Sin control* es que incluye la menor cantidad de acción vehicular de toda la serie, en especial durante una larga sección intermedia en la que O’Conner y Toretto, junto a un quién es quién de estrellas de las películas pasadas (incluidos Tyrese Gibson y Chris “Ludacris” Bridges, de +rápido +furioso, y Sung Kang de *Reto Tokio*), planean un robo complejo para adueñarse de la fortuna de Reyes y comprar su libertad. Es por eso que *Rápidos y furiosos Sin control* se transforma en una suerte de película clásica de aventuras –digámosle *Faena a la brasileña*<sup>22</sup>– antes de desembocar en un final tan exhilarante que hace perdonar todo lo anterior.

Los últimos veinte minutos de *Rápidos y furiosos Sin control* son tan inmensamente placenteros como nada que haya visto en una sala de cine este año –o más todavía–, y giran en torno a un gag visual tan inspirado que no me atrevo a develarlo. En su lugar, me concentraré en la manera en que Lin construye la escena, la cual puede llegar a ser el *derbi* de demolición más destructivo desde que John Landis arrasó con mitad de Chicago en *Los hermanos caradura* (*The Blue Brothers*, 1980). Como en Landis, hay algo de júbilo desenfrenado en los destrozos de Lin; aunque la escena es interpretada con verosimilitud por los actores, la idea central –que incluye un objeto enorme moviéndose de maneras inesperadas por un área pública llena de gente– es algo que podría haber salido de la mente de Buster Keaton, y Lin (con el debido crédito al director de la segunda unidad, Spiro Razatos) la dirige con un grado similar de elegancia cómica. Cuando estrella cosas entre sí lo hace con el atolondramiento de un niño chocando sus juguetes –sólo para ver cómo se rompen–, y sus composiciones anchas y espaciosas registran la acción con claridad necesaria para ver el impacto y su momento previo en la misma toma, tal como solía verse la acción en las películas de Hollywood antes de que la estética con déficit de atención de propagandas televisivas y videoclips se volvieran la *lingua franca* del blockbuster de acción. Luego, cuando parece que la escena ha alcanzado su límite, Lin saca de la galera un truco todavía más escandalosamente desmesurado.

En su ensayo clásico *Trash, Art and the Movies*, Pauline Kael escribió: “Debido a la naturaleza fotográfica del medio y el valor reducido de las entradas, las películas tomaron su ímpetu no de la imitación deshidratada de la alta cultura europea, sino de los *peep shows*, los espectáculos del lejano oeste, el music hall, los cómics; de lo que era común y grosero. Toda la semana se esperaba con ansias la tarde de sábado y el santuario: el anonimato y la impersonalidad de sentarse en una sala de cine, divertido, sin

---

22. Juego de palabras con Faena a la italiana (*The Italian Job*, 1969).

responsabilidades, sin tener que ser ‘bueno’”. Las películas *Rápido y furioso* devuelven esas emociones anónimas, y lo hacen en un momento justo. Ojalá esta serie viva mucho tiempo y continúe prosperando.



 **SUPER**  
James Gunn, 2010

*Super (Film Comment, 01/04/2011)*

La mitología superheroica contemporánea siempre ha dado cabida a cierto número de personas comunes que eligen transformarse en justicieros enmascarados junto a los verdaderos superhombres (y mujeres) dotados con poderes extraordinarios por la naturaleza o la ciencia. Pero casi todos esos salvadores hechos a sí mismos, desde Batman a Punisher, han habitado el universo estilizado de las historietas, donde la justicia se ejerce contra supervillanos nefastos y donde las carnicerías más gráficas son prolijamente omitidas de las viñetas coloreadas. No es así en la anárquica *Super* de James Gunn, cuyo berreta luchador contra el crimen, *The Crimson Bolt (El Rayo Carmesí)*, patrulla las calles de una cascoteada metrópolis (que en la realidad es Shreveport, Los Angeles) en un Buick Century marrón, merodea en los callejones esperando que el crimen venga a él, y reduce a sus oponentes a una masa sangrienta con una llave inglesa (en una oportunidad, por el delito mortal de colarse en la fila para entrar al cine). Y cuando lo hace, Gunn (quien en 2006 había dirigido la terrorífica/divertida película de monstruos *Slither*) se regodea en las entrañas ensangrentadas, en la víctima retorciéndose de agonía en el piso. Hay una razón muy poderosa para que *Super* se estrene en cines sin calificación: si hubiera pasado por las manos de la MPAA, la habrían reducido a un cortometraje.

La película de Gunn es un mejunje ingeniosamente asqueroso que alimenta el culto por los superhéroes con su propio fanatismo. ¿Qué pasaría si un fulano cualquiera (o un Frank cualquiera, en este caso) decidiera convertirse a sí mismo en materia para el *mythos* de la cultura popular? ¿A qué distancia están, en rigor de verdad, Clark Kent y Travis Bickle? Super no es la primera película en plantear esa situación –era, en mayor o menor medida, el tema de *Kick-Ass* (2010) y la poco vista *Defendor, un héroe sin igual* (*Defendor*, 2009), protagonizada por Woody Harrelson–, pero ninguna había llegado a los extremos tan espeluznantes de Gunn. El extremismo no es necesariamente una virtud, pero en el caso de *Super* sí, porque la película funciona como una especie de experimento de rehabilitación para el público, al estilo del que soporta Alex en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971). Gunn quiere difuminar la línea entre la inocua “violencia historietística” del universo PG-13 (“Guía paternal estricta”) y la ultraviolencia sangrienta de las películas policiales y de terror, que también es uno de los objetivos de las dos películas de Batman de Christopher Nolan. Sólo que Gunn lo hace bajo el disfraz de la parodia, y con un protagonista que puede no estar del todo bien de la cabeza. Quiere que sintamos que está bien reírse y luego sacarnos la alfombra de abajo de los pies, para que se nos atragante la carcajada.

Cuando conocemos a Frank, trabaja como cocinero en un gracioso restaurante de comidas rápidas y dice haber tenido sólo dos momentos perfectos en su vida (ilustrados con sendos dibujos infantiles pegados en la pared de su cuarto): uno fue su casamiento con Sarah (Liv Tyler), una bonita drogadicta a la que él ayudó a recuperarse; el otro es el (pequeño) papel que desempeñó ayudando a la policía a atrapar a un ladrón de poca monta. Frank está interpretado, casi a la perfección, por Rainn Wilson de *The Office*, un larguirucho abatido cuyo mismo nombre de pila sugiere que ha pasado mucho tiempo bajo la tormenta. Con la ropa demasiado holgada para su cuerpo desgarrado y con el pelo apelmazado, Frank se ve como si no encajara en su propia humanidad,

y da la impresión de que está a punto de llorar hasta cuando debería estar contento. Una mirada basta para entender que podría desmoronarse en cualquier momento, que es exactamente lo que ocurre cuando Sarah lo deja por un grasoso narcotraficante/empresario de la noche (Kevin Bacon).

Es entonces cuando el desanimado Frank recibe, o cree recibir, la visita del Señor –el más grande de los vengadores enmascarados– y se despierta seguro de que lo han elegido de arriba para convertirse en *El Rayo Carmesí*. Gunn plantea la escena como una alocada versión suburbana de la destrucción de Krypton en la *Superman (1978)* de Richard Donner: las paredes del dormitorio de Frank se parten y entra un rayo de luz celestial, mientras unos pegajosos tentáculos púrpura lo mantienen sujeto y le abren limpiamente la tapa de los sesos como si se tratase de un tacho de basura. Y a lo largo de *Super*, Gunn (que proviene de una numerosa familia católica irlandesa) se divierte bastante haciendo chocar el dogma de la cultura superheroica con su pariente religioso, para mostrar cómo ambos se nutren de la necesidad que tienen las personas de creer en algo más grande que ellas mismas, y cómo Frank, habiendo confundido al uno con el otro, llega a sentir que sus acciones están del todo justificadas.

*Super* invierte el tradicional mito de origen de los superhéroes, porque Frank primero sale al mundo a los tropezones, pésimamente pertrechado, y sólo después de algunas palizas se somete a un riguroso régimen de entrenamiento. Esto último viene de la mano de Libby (Ellen Page), una vendedora de historietas que se siente tan impotente como Frank y enseguida se nombra a sí misma como su ayudante oficial, Boltie (Rayito). Y cuando Page aparece en pantalla con su propio disfraz de superheroína hecho a medida, lleva la película a un nivel superior: es una fierecilla malvada, tan mareada por su recién descubierta impunidad que sale a vengarse del tipo que cree que le rayó el auto y lo pulveriza hasta dejarlo a centímetros de la muerte. Frank se horroriza con esa escena, que también puede horrorizar a parte del público

(y se supone que lo haga). Gunn busca explotar nuestros propios sentimientos de impotencia en el mundo y nuestras propias fantasías oscuras; esa furia violenta que a veces nos pasa por la cabeza cuando un auto nos encierra en la autopista.

*Super* es casi la última película que uno esperaría que se ponga seria en la recta final, pero a su manera lo hace. Bacon y su séquito de matones nunca van más allá del nivel de villanos de cartón, así que cuando Frank y Libby se unen para desbaratarles un gran negocio con drogas, la película pierde un poco de su incisiva y chocante mordacidad. Y cuando Gunn pasa a un epílogo emotivo, consigue apenarnos pero por las razones equivocadas. Es como si, luego de haber tenido a Frank tambaleándose en el filo de la navaja entre nuestra compasión y nuestra repugnancia, entre la cordura y la demencia, durante los primeros noventa minutos, Gunn hubiera sentido que debía redimirlo en los últimos cinco, para que comprendiéramos que todo esto había sucedido para servir a alguna causa más elevada. Fallas así son perdonables en una película que se asoma tanto al abismo, pero uno desearía que *Super* tuviera toda la fuerza de sus convicciones; que nos enviara hacia la noche con un sabor agrio en la boca, y sangre en nuestras manos.

## GREENBERG Noah Baumbach, 2010

*Greenberg (Film Comment, marzo/abril 2010)*

Se conocen mientras suena *It Never Rains in Southern California*. El himno *easy-listening* de Albert Hammond. Ella acaba de salir de una relación, o al menos eso dice, quizá para aparentar más vulnerabilidad. Él acaba de salir de un hospital psiquiátrico, o al menos eso escuchó ella por ahí. Ella no conoce la canción (es demasiado joven). “Tenés que llegar más allá de lo kitsch”, asegura él. Lo que sigue es un silencio incómodo.

Quinto largometraje de Noah Baumbach (o sexto, si se cuenta el que firmó con seudónimo en 1997, *Highball*) y primero que transcurre en Los Angeles, *Greenberg* es una comedia depresiva acerca de los dos meses en que una mujer que desea con todo su corazón ser aceptada, se cruza con un hombre experto en rechazar a las personas. El nombre de ella es Florence (Greta Gerwig), una veinteañera aspirante a cantautora que sobrevive trabajando como asistente personal. El nombre de él es Roger Greenberg (Ben Stiller), carpintero de oficio y hermano del jefe de Florence; vino a la ciudad a cuidarle la casa mientras está de vacaciones y, de paso, recuperarse de una crisis personal cuyos detalles precisos no se especifican. “Ya no reconozco más a Nueva York”, dice él en cierto momento, aunque como muchos otros protagonistas de Baumbach antes que él, el lugar que verdaderamente incomoda a Greenberg está justo bajo su propia piel.

Más allá del cambio de dirección, la geografía psicológica de *Greenberg* es un terreno que Baumbach ha mapeado con relieve cada vez más agudo desde su debut de 1995 *Pateando el tablero* (*Kicking and Screaming*): una incómoda media distancia entre una cosa y otra, así esas fuerzas enfrentadas fueran la anomia de la post-graduación y la responsabilidad adulta, o la bipolaridad cultural de Nueva York y Los Angeles. Al principio, la película consigue un alto kilometraje cómico paseando a Greenberg como a un forastero en terreno extraño: no-nadador en la tierra de las piscinas, peatón en la ciudad de las autopistas. (Cuando asiste a una gran fiesta de cumpleaños en Hollywood Hills, echa un vistazo a los invitados, cuidadosamente desprolijos y con sus hijos disfrazados, y llega a una conclusión digna de Alvy Singer<sup>23</sup>: “Todos los hombres de por aquí se visten como chicos y todos los chicos se visten como superhéroes”).

Pero resulta que *Greenberg* es un angelino nativo, de regreso a una vida que dejó en suspenso dos décadas atrás. En aquel entonces, él era un tercio de un conjunto punk/New Wave que perdió su oportunidad de firmar con una discográfica por culpa de su reticencia, y entre las escenas más agudamente perceptivas de la película están las de Greenberg retomando el contacto con sus ex compañeros de banda (Mark Duplass y el excelente Rhys Ifans). Los viejos amigos intentan, como las hermanas distanciadas de la película de Baumbach *Margot, la boda* (*Margot at the Wedding*, 2007), evitar escarbar en las viejas heridas, aunque sólo logran, inevitablemente, empeorarlo todo.

“Las personas lastimadas lastiman a las personas” reza el mantra sanador, decididamente de la Costa Este, de la película; un sentimiento, como los de Albert Hammond, a la vez kitsch y profundo. Ciertamente *Greenberg* parece incapaz de ayudarse a sí mismo y sabotea todos los esfuerzos de Florence por acercársele,

---

23. Alvy Singer es el personaje de Woody Allen en *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, 1977)

llegando hasta a reprenderla por no ser una treintañera divorciada con hijos y bajas expectativas. En el que quizá sea el momento más *baumbachiano* de todo el film, se levanta de la mesa durante una cena para llamar por teléfono a una ex novia (Jennifer Jason Leigh) con quien cree que podría tener una nueva chance ahora que el matrimonio de ella está a punto de implotar. Nada de todo esto impide que Florence caiga en sus brazos (y en su cama). Las personas lastimadas a veces también hacen eso.

Por supuesto, a Baumbach nunca le interesaron demasiado los personajes que se relacionan bien con los demás o se deslizan suavemente por los engranajes de la sociedad convencional. Sus observaciones más filosas están reservadas para los marginales sobrenaturalmente sagaces y autoconscientes, cuyas crisis existenciales se deben al fracaso del mundo –y, hasta cierto punto, de ellos mismos– en estar a la altura de sus propias, altas expectativas. Y más allá de toda la rudeza de Greenberg, Stiller nunca ha sido, creo yo, tan convincente en pantalla, tan contenido, tan consumido por otra cosa que no fuera su necesidad de llamar la atención del público: en una palabra, tan humano. Cuando lo vemos moverse a través del film parece aplastado bajo el peso de un mamut, y no se trata solamente de las compras del supermercado que Greenberg empuja colina arriba como un Sísifo moderno. De forma similar, liberada de su rol de objeto de lujuria residente en las películas del rey del *mumblecore* Joe Swanberg, Gerwig le da a su Florence la ternura luminosa de tantas aspirantes a ser alguien que pululan por los escalones más bajos de la fábrica de sueños de Hollywood.

Leigh no es solamente una actriz secundaria, sino la socia creativa de Baumbach en la película: no sólo co-escribió el guion sino que, siendo angelina ella misma, sin duda puso en él mucho del color local. Desde su primera imagen –un paneo que se acerca lentamente para revelar una vista difusa de Los Angeles–, *Greenberg* parece imbuida con el espíritu de películas como *El largo adiós* (*The Long Goodbye*, 1973), *Shampoo* (1975) y la co-dirigida

por Leigh *Fiesta de aniversario* (*The Anniversary Party*, 2001), que lograron capturar, en unos pocos trazos, la neblina literal y figurada que parece envolver a la ciudad y a todos sus habitantes. Esa atmósfera peculiar impregna la climática fiesta, propulsada a cocaína-y-drogas-recetadas que Baumbach escenifica como la olla a presión en la que todos los miedos de Greenberg –el fracaso, la vejez, la irrelevancia– llegan al punto de ebullición. No sorprende que, al despertarse la mañana siguiente, esté listo para volar. Así y todo, mientras que la mayoría de las películas de Baumbach terminan con sus protagonistas escapando o al menos sin aliento, *Greenberg* culmina con un inesperado momento de lucidez, como los cielos de Southland en esos extraños días después de que ha llovido.

## RED SOCIAL

The Social Network, David Fincher, 2010

*Red social (Film Comment, Septiembre-October 2010)*

Fue E.M. Forster, por supuesto, quien guionó ese imperativo inmortal a menudo abreviado: “Sólo conectar, y la bestia y el monje, despojados del aislamiento que es la vida para ambos, morirán”. Pero si Forster hubiera vivido para presenciar el advenimiento de algo como internet, ¿se habría apurado tanto en amonestar la vida bestial o monástica? Al momento de escribir esto, no soy ni he sido nunca miembro de esas ubicuas comunidades online conocidas como Facebook y Twitter<sup>24</sup>, que por separado y en conjunto han transformado a millones de nosotros en las estrellas de nuestros propios *reality* shows, con “amigos” y “seguidores” sintonizando cada uno de nuestros pensamientos banales o cambios de humor, y en los que la popularidad humana se tabula en cifras como si fuera la taquilla cinematográfica. En mi mente ludita, albergo una sana desconfianza hacia cualquier tecnología cuyos usuarios parezcan más sus esclavos que sus amos. Por encima de todo, me aferro con temeridad a la creencia de que los métodos más tradicionales de interacción humana conservan una leve ventaja sobre los electrónicos. Y de hecho, aunque ahora vivamos

---

**24.** En la actualidad, Scott Foundas es usuario de Twitter. Vale la pena seguirlo en: @foundasonfilm

nuestras vidas en público, parecemos ver bastante menos a nuestros semejantes.

Por otro lado, medio billón de personas no pueden equivocarse (en verdad sí, pero buena suerte en tratar de convencerlos). A escasos siete años de su nacimiento, Facebook ya se ha vuelto algo inevitable, un axioma cultural. Entre otras cosas, se dice que ha desempeñado un importante papel reclutando a la juventud norteamericana para las elecciones del 2008 (incluso si algunos de esos jóvenes eran en verdad los avatares ficticios de hombres y mujeres de mediana edad en busca de un poco de escapismo estilo baile de disfraces, o algo un poco más siniestro). Pero su alcance no termina en esas costas: hace poco, Facebook fue prohibido en Pakistán por supuestas transgresiones contra el Islam, logro no menor para un sitio web cuyos orígenes se remontan a la venganza en medio de una borrachera de un inadaptado social de la Ivy League, contra la chica que lo dejó. Como tantos otros hitos históricos de las artes, la literatura y el comercio, Facebook nació de un rechazo sentimental.

Se trata de material invaluable para una película sobre temas tan eternos como el poder y la riqueza, y otros tan intrínsecos al siglo XXI como la migración de la sociedad desde la esfera real a la virtual: *Red social* de David Fincher es lo suficientemente grande, descarada y brillante como para abarcarlos a todos ellos. En teoría, es la historia de la fundación de Facebook, sí, y de cómo algo que comenzó entre amigos cayó velozmente en la amargura y los pleitos cuando se pusieron en juego miles de millones de dólares. Pero así como *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976) –un film fundamental para Fincher y gran influencia en su *Zodiaco* (2007)– estaba menos interesado en el caso Watergate que en el cambio de *zeitgeist* provocado por su onda expansiva, *Red social* se ocupa de una trama de significados mayor a su tema. La película observa cómo un microcosmos social cualquiera, si se lo mira desde el ángulo apropiado, no difiere de los demás: así, los códigos en apariencia herméticos de la Universidad de Harvard, se

convierten en la base de una comunidad global en línea, que no es más que un reflejo de esa abarcalotodo cafetería de la secundaria de la que no podemos escapar. Y también le debe algo a *El gran Gatsby*<sup>25</sup>, en su retrato de un outsider que se hace a sí mismo y marca su territorio en la jungla WASP<sup>26</sup>.

Adaptación del best-seller de no ficción escrito por Ben Mezrich, *Multimillonarios por accidente*, a cargo del creador de *The West Wing*, Aaron Sorkin, *Red social* fue uno de esos guiones “zum-bones” que pareció estar en boca de todo Hollywood durante los últimos años, y es fácil entender por qué. Su estilo de escritura es agudo y casi nunca da un paso en falso, comprimiendo una narrativa con múltiples personajes y tiempos cambiantes en dos fibrosas horas; quizá de manera más notable, resume sus grandes ideas en un tipo de diálogo trepidante pero verosímil, que suena como lo que realmente podrían decir (o al menos querrían decir) los *hiper-geeks* informáticos: Quentin Tarantino cruzado con Bill Gates.

Tomemos el comienzo de la película: una escena de separación destinada a ser un clásico, en la que el inminente fundador de Facebook, Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg), ametralla verbalmente a su reciente ex novia Erica (Rooney Mara) con una diatriba acerca de la dificultad de distinguirse “entre una multitud de personas que obtuvieron 1600 en sus exámenes SAT”. Luego pasa a sus sentimientos encontrados hacia esa peculiar institución de Harvard conocida como “*final club*”<sup>27</sup>, sociedades secretas de la élite que, al margen de concesiones a la diversidad, siguen siendo firmemente hostiles a los casos de Asperger patológicos, mono-maniacos como Zuckerberg. Mientras habla y habla, con su rostro contorsionado en una mirada penetrante, como si mirase menos

---

25. *The Great Gatsby*, clásica novela de Francis Scott Fitzgerald, que cuenta con varias adaptaciones cinematográficas.

26. WASP son las siglas en inglés de “blanco anglosajón protestante”.

27. Final Club: Nombre otorgado a las Sociedades Secretas de Estudiantes en la Universidad de Harvard.

a Erica que a través de ella, la chica trata de seguirle el ritmo. “Salir contigo es como salir con un Stairmaster”, se queja antes de propinarle el delicioso golpe de gracia: “Escucha. Vas a ser rico y exitoso, pero vas a andar por la vida pensando que no le gustás a las chicas porque eres un *geek*. Y quiero que sepas, desde el fondo de mi corazón que no te van a querer porque eres un idiota.”

Fue ese rechazo, o uno parecido –los detalles no están en el libro de Mezrich–, el que derivó en una infame (y alcoholizada) sesión de programación de trasnoche, durante la cual Zuckerberg creó un sitio web de comparaciones brutales, que permitía a los estudiantes de Harvard rankear el atractivo relativo de la población femenina de la universidad en base a fotos *hackeadas* de las guías estudiantiles (o “facebook”) de varias residencias. Pronto el chiste de Zuckerberg se volvió viral en todo el campus, convirtiéndolo en un paria entre sus compañeros, poniéndolo bajo vigilancia académica y atrayendo la atención de un trío de emprendedores universitarios: el indoamericano Divya Narendra (Max Minghella) y los altísimos, rubios y bronceados gemelos idénticos Tyler y Cameron Winklevoss (ambos interpretados por el encantador Armie Hammer, que en la vida real también es un vástago de la aristocracia corporativa). En los ratos libres de sus rigurosas obligaciones estudiantiles y el intenso régimen de entrenamiento para el equipo de remo, los hermanos Winklevoss han perfeccionado un sitio web de citas abierto sólo a los poseedores de una dirección de email de Harvard (siguiendo un razonamiento bastante simple: “Las chicas quieren salir con los chicos que van a Harvard”) y necesitan que alguien se los diseñe. Y Zuckerberg aceptó la tarea, algo de lo que seguramente se arrepentiría luego.

El resto de *Red social* sigue dos líneas narrativas paralelas: una que muestra el desarrollo de Facebook por parte de Zuckerberg y otra que detalla las demandas en su contra que iban a iniciarle los Winklevoss y el primer director financiero de Facebook, Eduardo Saverin (el magnífico Andrew Garfield). Este último es lo más parecido a un personaje enteramente querible en toda la película. Desde

una perspectiva legal, se trata de un espinoso caso de él dijo/él dijo, aunque al film le importa menos el reparto de culpas que el establecimiento del grado exacto –o la falta– de imbecilidad de Zuckerberg. Y aquí es donde las cosas se ponen *verdaderamente* interesantes. Sería muy sencillo, claro, difamar a Zuckerberg como un bobo codicioso que traicionó a sus amigos (los pocos que tenía) y socios en su camino a la cima; después de todo, hablamos de un multimillonario de 24 años que alguna vez tuvo tarjetas personales con la frase “Soy CEO<sup>28</sup>... perra”. Habría sido incluso más fácil, quizás, exaltarlo como una deidad rebelde, un Holden Caulfield de la superautopista de la información. Pero –para la segura inquietud del estudio, y la potencial disconformidad de algunos espectadores– Fincher y Sorkin trazaron un rumbo más peligroso hacia el centro exacto de las muchas contradicciones de Zuckerberg, uno en el que no hay ganadores ni perdedores obvios, ni tipos buenos o malos: sólo una serie de fuerzas sociales (y genéticas) altamente presurizadas.

“Mido 1,95, peso 105 kilos y hay dos como yo”, señala uno de los hermanos Winklevoss al enterarse del subterfugio de Facebook de Zuckerberg, considerando la venganza física; y de hecho, uno de los grandes gags visuales de la película consiste en la imagen recurrente de esos dos dioses arios sentados en la sala de conferencias al otro lado del pequeño y pálido Zuckerberg, con su característico buzo con capucha y sus “sandalias fuck-you”. Al mismo tiempo, resulta difícil no ver al demandado y los querellantes como caras opuestas de la misma, ambiciosa moneda: jóvenes talentosos obligados a separarse del rebaño, dos colocándose al frente y uno yendo río arriba a contracorriente. Una y otra vez se subraya el punto de que Zuckerberg no es codicioso, habiendo desestimado como lo hizo ofertas lucrativas de Microsoft y AOL

---

28. CEO: Chief Executive Officer, director o gerente general.

(para comprarle otro software que había programado) cuando todavía estaba en la secundaria. “Me demandan porque por primera vez en sus vidas, las cosas no les salieron como ellos suponían”, señala Zuckerberg en cierto momento, ignorando el hecho de que él suena igual de mezquino. Esto conduce a una de las escenas más reveladoras de la película, en la que una joven abogada (Rashida Jones), entrenada en el fino arte de la selección de jurados, le aconseja a Mark que llegue a un arreglo extrajudicial antes de enfrentar a un jurado que lo evaluará según factores como “la ropa, el pelo, la manera de hablar” y, sobre todo, “simpatía”. “Los mitos necesitan un demonio”, recuerda ella, y Zuckerberg se ajusta a la descripción. Los “Winklevi”, por su parte... bueno, es posible que ellos incluso pudieran asesinar impunemente.

Por si parezco haber sugerido otra cosa, me apresuro a añadir que *Red social* es un espléndido entretenimiento de un narrador experto, cargado de sucesos poderosos y actuaciones sorprendentes (como la de Justin Timberlake en la piel del fundador de Napster, Sean Parker, que es una suerte de doble de Zuckerberg ostentoso y de la Costa Oeste). Es una película sobre gente que tipea frente a pantallas de computadora y conversa en cuartos cerrados, y está tan llena de suspenso como los thrillers más obvios. Pero, además, aquí hay crítica social tan perspicaz que podría ser vista por las generaciones futuras de la misma forma en que hoy miramos a *Gatsby* como el agudo destilado de la decadencia de la Era del Jazz. Puede hallarse, en toda la obra de Fincher, la inquietud de un forastero que, irritado ante las complejas reglas de la sociedad “educada”, se alinea de manera natural con personajes como el periodista que se niega a abandonar el caso en *Zodíaco* o el moderno Dr. Jekyll de Edward Norton en *El club de la pelea* (*Fight Club*, 1999). (También es, diría yo, lo que hace parecer tan poco sincera a la sensiblería-del-amor-inmortal en *El curioso caso de Benjamin Button* [*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008]). Así, *Red social*, ofrece una instantánea desesperada de la sociedad a comienzos del siglo XXI: tan avanzada, tan “conectada”, y aun

así tan cerrada y limitada por los antiguos prejuicios y preconcep-  
tos sobre cómo deberían verse, sonar y actuar nuestros héroes  
y villanos. Porque Mark Zuckerberg ya está entre nosotros, y sin  
embargo aún parece nervioso y fuera de lugar (como cualquie-  
ra que haya visto su dolorosamente incómoda entrevista de hace  
unos años en *60 Minutes*<sup>29</sup> puede atestiguar). Y aquí tenemos una  
película hecha para recordarnos que nada en esta vida puede con-  
vertir a un Zuckerberg en un Winklevoss.

---

**29.** *60 Minutes* programa periodístico de televisión de la cadena CBS en EE.UU.



## AVATAR

James Cameron, 2009

*Avatar: En lo alto de un mundo distante (LA Weekly, 16/12/2009)*

A medida que la primera década del nuevo milenio se acerca a su fin, en las películas de Hollywood sobran cada vez más visiones extravagantes y hacen falta, dramáticamente, más visionarios de verdad. Con los avances exponenciales de las tecnologías digitales, pueden hacerse aparecer mundos enteros con pantallas verdes y software informático, en tanto que la línea entre la acción en vivo y la animación se ha convertido en una frontera líquida. Y aun así, cuando nos sentamos en la oscuridad de la sala de cine (o, cada vez más, en nuestros livings), buena parte de aquello que se supone que nos deslumbró se percibe más como una demostración que como una aplicación; un sofisticado *demo reel* en busca de sentido y propósito. Justo a tiempo, James Cameron vuelve para llenar ese vacío.

Tras una década en la usina de rumores, cuatro años de realización y varias millonadas de dólares en costos de producción y publicidad, *Avatar* llega montado a la marea de expectativas (y, en ciertos círculos infernales de Internet, de deseos-de-fracaso) que acompaña sólo a una o dos películas por época. El primer largometraje narrativo de Cameron desde *Titanic* (1997), no sólo trae consigo la considerable ambición de su creador sino las aspiraciones de una industria entera, desesperada por reafirmar la

supremacía de las películas en el superpoblado paisaje de los medios visuales; y también de un público que quiere ser excitado. Y durante las casi tres horas que dura en pantalla, *Avatar* es una excitación imparable.

Como varios de los films previos de Cameron (*Aliens: el regreso* [*Aliens*, 1986], *Terminator* [*The Terminator*, 1984], *El secreto del abismo* [*The Abyss*, 1989]), *Avatar* gira alrededor de las complicadas relaciones entre la raza humana y una extraterrestre, del hombre con la máquina, y de la voluntad de las personas con las maquinaciones de las grandes empresas. Y como casi todas las películas que ha realizado, puede presumir de haber dado pasos gigantes en el campo de los efectos visuales y las herramientas usadas para crearlos; en este caso, la más fluida integración entre acción en vivo y elementos generados por computadora jamás lograda en una película, así como el uso del 3D más inteligente y artístico.

Dentro de ciento cincuenta y cinco años, Pandora, una luna distante de una lejana galaxia, se ha convertido en el epicentro de una compleja operación minera dedicada a extraer una piedra exótica, apropiadamente llamada Unobtainium (“Inconseguitanio”), que se vende a veinte millones el kilo y tiene una alta demanda allá, en el “planeta moribundo” llamado Tierra. El aire de Pandora es tóxico para los pulmones terrestres, de modo que el trabajo en las minas es desempeñado por sustitutos genéticamente modificados (o avatares), moldeados a imagen y semejanza de la población nativa –humanoides de piel azul y tres metros de altura (o Na’vi) – y controlados, como si fueran marionetas gigantes, por “conductores” humanos resguardados en la seguridad de un laboratorio científico. Uno de esos conductores, el doctor en ciencias Tom Sully, murió antes de poder comenzar su período de servicio, convirtiendo así al avatar conectado a su ADN particular en una cáscara inútil. Pero la suerte quiso que Tom tuviera un hermano mellizo, Jake (el actor australiano Sam Worthington), un ex Marine parapléjico, cuyos genes idénticos pueden devolverle la vida al avatar. Por si fuera poco, en su nuevo cuerpo manejado a control remoto, Jake puede volver a caminar.

Dejando de lado todos los chiches de última generación, *Avatar* avanza en gran parte sobre las líneas del relato clásico de hombre-blanco-devenido-nativo, con ecos especialmente poderosos de Edgar Rice Burroughs y *Danza con lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), aunque sin la risible pretensión de veracidad histórica ni tanta idealización indigenista hippy/tontorróna como esta última. Tras descender en forma de avatar a la selva tropical de Pandora, Jake se separa del grupo de investigación de la Dra. Grace Augustine (Sigourney Weaver, cuyo cuerpo avatar le devuelve sus esbeltas proporciones del tiempo de *Aliens, el regreso*) y está cerca de convertirse en la cena de varias especies de su fauna feroz. Para ayudarlo en su escape por los pelos está Neytiri (Zoë Saldana), experimentada cazadora de una tribu Na'vi conocida como los Omatcaya (y la heroína guerrera de rigor en Cameron). Obviamente, también resulta ser la hija del jefe Omatcaya (Wes Studi, de *El último de los mohicanos* [*The Last of the Mohicans*, 1992]) y de su espiritista de cabecera (CCH Pounder), quienes aceptan a regañadientes que Jake viva entre ellos y aprenda sus costumbres.

Jake aprende rápido, congraciándose con los Na'vi y reportando sus hallazgos tanto a Grace como al belicoso jefe de seguridad de Pandora, el Coronel Quaritch (interpretado con exquisito deleite por un venoso Stephen Lang), un Coronel Kilgore<sup>30</sup> del futuro marcado por tres profundos arañazos que le cruzan el rostro. Encargado de reubicar a la aldea Omatcaya, que está justo ubicada sobre el mayor depósito de Unobtainium en millas a la redonda, Quaritch demuestra un interés considerablemente menor en la negociación diplomática que en probar todo el armamento de su arsenal sobre los "salvajes" Na'vi, estrategia más o menos apoyada por la compañía subcontratada por el gobierno (a la que se nombra sólo como "La Compañía") que lo emplea. "Cuando alguien está sentado sobre la mierda que quieres, lo conviertes en

---

30. El Coronel Kilgore es el personaje de Robert Duvall en *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979).

tu enemigo”, dice Jake en cierto momento del film. Como de costumbre en el universo Cameron, y en la geopolítica real, la paz es el verdadero Unobtainium.

En *Avatar*, se habla de las vidas humanas como “inversiones” y se justifican las políticas genocidas en nombre de “combatir al terror con más terror”. La batalla final de la Compañía contra los Na’vi incluso es descrita como “una campaña de terror y destrucción” por un espectador asustado. Todo lo cual resultará sin duda en que Cameron –un canadiense de nacimiento que, al parecer, retiró su solicitud de ciudadanía norteamericana tras las elecciones presidenciales del 2004– sea tildado de “naif en lo político” por críticos sedientos de sangre (aun si lo único que está haciendo, en verdad, es recapitular la peligrosa retórica del Congreso y los directorios corporativos).

Pero no es sutileza lo que uno busca en las películas de James Cameron. Uno busca, en cambio, la versión nuevo-estilo del espectáculo viejo-estilo: maravillarnos con cosas que en verdad nunca antes hemos visto en una pantalla de cine. Se busca sentir aquello que sintieron los espectadores de cine de hace un siglo con *Llegada del tren a la estación de La Ciotat (L'Arrive d'un Train à La Ciotat, 1895)* de los hermanos Lumière, seguros de que la poderosa locomotora iba a traspasar la pantalla y pasarlos por encima; y aquello que sintieron, varias generaciones después, los públicos que vieron partirse en dos al Mar Rojo en *Los diez mandamientos (The End Commandments, 1956)* de Cecil B. DeMille, o a un obcecado Terminator T-1000 mutando sin esfuerzo para abrirse paso a través de los barrotes de una cárcel. Cameron descende de esa estirpe de innovadores cinematográficos y, antes de ellos, los magos y charlatanes de feria que atraían a su público, galera en mano, prometiéndole el show más grande sobre la Tierra. Resulta mucho más difícil que el cine prometa ese tipo de cosas en el siglo XXI, cuando ya hemos sido testigos de seis películas de *La guerra de las galaxias*, tres aventuras de *El señor de los anillos* y tres de *Parque Jurásico*, por no mencionar a la propia obra de Cameron. Pero escena tras escena, *Avatar* sigue subiendo el listón.

Para empezar, está la superficie de Pandora, imaginada por Cameron como una jungla de brillos imposibles con espuma marina iridiscente y flora fucsia que –especialmente en las grandes pantallas del formato IMAX– parece hacernos cosquillas en la cara mientras la atravesamos. Las tierras que rodean a los Na’vi están habitadas por un verdadero mundo perdido de depredadores y presas, desde los corpulentos “titanoterios” con cabeza de martillo a los “tanatores”, suerte de panteras escamosas, pasando por los furtivos y lampiños “serpen-lobos”, que parecen los guardianes caninos que podrían hallarse a las puertas del infierno. Y luego están los cielos, donde hay enormes montañas flotantes suspendidas en el aire y vuelan unas majestuosas criaturas aladas llamadas “banshees” –o, en lengua Na’vi, “ikran”–, con los cazadores Omaticaya (cuyo ritual de amaestramiento del ikran brinda una de las secuencias más emocionantes de la película) cabalgando con orgullo sobre sus lomos. Prácticamente todo lo que hay en Pandora nació en la mente de Cameron y tomó forma en la caja de pinturitas digital; los mismos actores brindaron actuaciones a control remoto, por medio de trajes con sensores que transfirieron sus movimientos y expresiones a sus avatares generados por computadora (convirtiendo al film de Cameron, entre otras cosas, en un documental sobre su propia realización). Lo que vemos en pantalla, sin embargo, no el immaculado universo plástico de Pixar o los paisajes atiborrados de criaturas de George Lucas y Peter Jackson. Aquí, cada Na’vi tiene la personalidad, las expresiones y el aspecto físico singulares de un actor real, y el paisaje por donde se mueven es tan verosímil y concreto como el Monument Valley de John Ford.

Había trazos de algo parecido a esto en los mejores momentos del *King Kong* de Jackson, de 2005, donde podía sentirse una conexión emocional con el enorme simio triste. Pero demasiado a menudo en esa película, el verdadero gorila de 400 kilos parecía estar sentado en la silla del director, golpeándose su pecho de CGI a costa de una narrativa que nos interpelara. Cameron, por el contrario, es un narrador esencialmente compacto que, hasta cuando

hace una película de tres horas, mantiene las cosas moviéndose en ráfagas de ametralladora dignas de su antiguo mentor, el rey del bajo presupuesto Roger Corman. Considerando toda la atención que se le ha prestado y se le seguirá prestando a las innovaciones de sus películas, es justo señalar también que es un muy buen director de actores, tanto como que resulta difícil de imaginar un realizador más talentoso que él para poner en escena, filmar y editar la acción cinematográfica.

En algún lugar de *Avatar*, también, se ocultan todas las complejidades y contradicciones del mismo Cameron, el que lleva al límite la tecnología mientras nos advierte sobre las posibles consecuencias de hacerlo, el que venera a la maquinaria pesada y a la naturaleza virgen aparentemente en la misma medida, y el que ha embebido a la película más cara de todos los tiempos de un amable mensaje socialista, mucho más convincente que cualquiera de los de Michael Moore o Barack Obama. Pero por encima de todo, Cameron sigue comprometido con el descubrimiento de nuevos mundos, mientras los demás parecemos tan seguros de que todo lo que vale la pena ya ha sido descubierto. Al final de una década marcada por muchas quejas acerca de la "muerte del cine" (incluso, en ocasiones, de este mismo crítico), *Avatar* concluye, muy apropiadamente, con la imagen de un renacimiento.

## **DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS** Where the Wild Things Are, Spike Jonze, 2009

Chico bestial<sup>31</sup> (*LA Weekly*, 14/10/2009)

Jugar con un tótem sagrado de la cultura puede ser un asunto más riesgoso que la fisión nuclear. Si no pregúntenle a Peter Sellars, el visionario director teatral cuya reciente puesta en escena, destrozada por la crítica, de *Otelo* para el Teatro Público –con su elenco post-racial, sus personajes reformulados y Philip Seymour Hoffman como Yago– era mucho más convincente en teoría que como pieza de arte escénico. En un desafío no menos formidable, el director Spike Jonze y el novelista Dave Eggers se propusieron hacer una versión en largometraje de *Donde viven los monstruos*, el libro infantil casi sin palabras que Maurice Sendak publicó en 1963, acerca de Max, un niño travieso, enviado a la cama sin cenar, cuyo subconsciente se escapa hacia una isla misteriosa habitada por las enormes y revoltosas bestias del título. Más allá de algunas críticas revisionistas (como el reciente ensayo de Bruce Handy en el *New York Times*), el libro de Sendak sigue siendo, en palabras de un sabio colega, “una de esas cosas perfectas”: una suerte de grito primal que, se lo aprecie del todo a los seis años o después de los sesenta, captura con precisión lírica la rabia impotente de un

---

31. Beastly Boy: juego de palabras con la banda de Hip Hop Beastie Boys, en el original.

nene caprichoso ante la autoridad de los padres. Tan perfecta, de hecho, que la sola idea de que exista una película de *Donde viven los monstruos* - algo que ha estado dando vueltas durante más de una década - parecía de entrada una locura.

Pero he aquí que Jonze y Eggers han aportado muchas cosas sin traicionar ni una sola. Como la película anterior de Jonze, *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, 2002), y su relación libremente asociativa con el libro homónimo de Susan Orlean, *Donde viven los monstruos* es otro pequeño milagro de la adaptación literaria, uno que apunta a capturar el espíritu más que la letra de su material original. El Max de la película (el debutante Max Records, de doce años, que brinda una de las interpretaciones infantiles más espontáneas que yo haya visto en una película) es ahora hijo de padres divorciados, con una madre cariñosa-pero-agobiada (Catherine Keener) y una hermana adolescente que prefiere juntarse con sus amigos más grandes y más cool que prestarle atención a su tonto hermanito. Al principio del film, esos chicos mayores dejan a Max lloroso y sin aliento tras darle una paliza en una guerra de bolas de nieve: un terrible, horrible, nada bueno, muy mal día que sólo empeora cuando Mamá invita a cenar a su novio nuevo (Mark Ruffalo), el extraño que Max observa desde una distancia prudente, claramente un intruso en sus dominios. ¿Qué se supone que puede hacer un chico en esas circunstancias, más que ponerse su querido disfraz de lobo y desatar la madre de todas las rabietas? “No me propuse hacer una película infantil. Me propuse hacer una película sobre la infancia”, dice Jonze en las notas para la prensa de *Donde viven los monstruos*. Lo que terminó consiguiendo es, para mí, una de las películas sobre la infancia más empáticas y psicológicamente agudas de todas: una *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) para la era de las familias disfuncionales.

Así como los personajes en *¿Quieres ser John Malkovich?* (*Being John Malkovich*, 1999) de Jonze se metían bajo la piel del erudito actor, aquí Jonze y Eggers trepan hasta la cabeza de un preadolescente que está al mismo tiempo asustado del mundo

que lo rodea y ansioso por dominarlo. El solitario viaje en bote de Max hacia la isla de los monstruos es mucho más peligroso que el ciclón de Dorothy, y el paisaje que encuentra allí, más escabroso que encantado. Ese mundo paralelo (la inspirada obra del diseñador de producción K.K. Barrett y el director de fotografía Lance Acord) tiene la densidad y las texturas del verdadero, como recordatorio de que la mayoría de las fantasías infantiles comienzan con la transfiguración de objetos cotidianos: una caja de cartón que se vuelve fortaleza, una armadura de hojalata.

Y Jonze, quien saltó a la fama como director de videos de skate y co-creador de *Jackass* en MTV, también recuerda bien el terror y la euforia de las pruebas de valor físico adolescentes, lo que hace de *Donde viven los monstruos*, entre otras cosas, una salva de bienvenida contra los modernos padres sobreprotectores, que prefieren que sus hijos acumulen celulitis frente al televisor antes de que hagan cualquier cosa “que pueda lastimarlos”. El “zafarrancho salvaje” que comienza Max luego de ser coronado rey de los monstruos es, en la versión de Jonze, una trifulca tumultuosa durante la cual las criaturas destruyen sus propios nidos (usando sus torsos como topadoras), mientras que una posterior batalla de bolas de tierra (que recuerda a la épica guerra del baldío en la magistral película de Frank Borzage *Sin el rugir del cañón [No Greater Glory]*, de 1934) arroja como resultado muchos moretones en los cuerpos y aún más en los egos; esta vez, con Max dando más golpes de los que recibe.

El aspecto de los monstruos fue modelado siguiendo de cerca las ilustraciones originales de Sendak, con rostros hechos en CGI de alta tecnología sobre maravillosos cuerpos *lo-fi* de pelos y papel maché. Pero en el que es por mucho su golpe más audaz (y potencialmente desastroso), Jonze y Eggers le han dado a cada criatura un nombre y una personalidad distintivos; e incluso las hicieron hablar. La bestia con cuernos y rayas horizontales que ocupa un lugar destacado en el libro se ha convertido en Carol (con una interpretación vocal de encantadora delicadeza de James

Gandolfini), un gigante amable que es al mismo tiempo discípulo y alter ego de Max. La greñosa KW (Lauren Ambrose), objeto del inarticulado deseo de Carol, es, como la hermana de Max, una adolescente caprichosa que se aparta del grupo para pasar el tiempo con sus nuevos mejores amigos. La quejosa y pesimista Judith (Catherine O'Hara) acusa al Rey Max de tener favoritos, en particular cuando la película llega al más temido de los rituales escolares: la elección de equipos para algún deporte. De modo que Max ha cambiado una familia disfuncional por otra y, enseguida, se encuentra en la posición que más temen todos los chicos, y especialmente los hijos de padres divorciados: ser el responsable de mantener a la familia unida. Durante un tiempo, Max tranquiliza a todos con la promesa de que su "escudo de tristeza" los protegerá del dolor, pero ni siquiera él puede detener el paso implacable del tiempo, que está convirtiendo al mundo de los monstruos –y todo lo que hay dentro de él– en polvo y nada más.

Todo esto puede sonar un poco fuerte para los chicos, y lo es, pero no mucho más de lo que en verdad pasa por las mentes y los corazones de los niños a medida que crecen. "Es difícil ser una familia", dice KW casi al final del film: más todavía si se tiene nueve o diez años y se descubre que los padres son personas imperfectas, que la amistad es pasajera, y que nada dura para siempre. Como lo hizo Sendak antes que él, Jonze se apodera de ese momento incierto y lo transforma en arte.

## HAZME REÍR

Funny People, Judd Apatow, 2009

Gente (no tan) divertida (*LA Weekly*, 29/07/2009)

Tras dedicar sus dos primeras películas como director, *Virgen a los 40* (*The 40-Year-Old Virgin*, 2005) y *Ligeramente embarazada* (*Knocked Up*, 2007), a encamarse y tener hijos, respectivamente; Judd Apatow cierra el círculo de la vida con *Hazme reír*, donde Adam Sandler protagoniza a George Simmons, una estrella de cine popular, sandleresca, diagnosticada con una forma extraña y potencialmente mortal de leucemia. Esa es la primera señal de que *Hazme reír* intenta ser algo más adulto y serio de lo normal en Apatow. Otra sería que este realizador, a menudo criticado por no prestarle la debida atención al estilo visual de su cine, ha reclutado al director de fotografía Janusz Kaminski (quien ha filmado todas las películas de Steven Spielberg desde *La lista de Schindler* [*Schindler's List*, 1993]) para darle a las imágenes el resplandor neblinoso del sur californiano.

Cuando los actores y los directores comienzan a pensar más allá de ellos mismos, a preocuparse por conseguir más respeto o ser tomados en serio, con S mayúscula, esto suele ser una receta segura para el desastre; y especialmente para aquellos que surgieron del mundo de la comedia, los resultados pueden ser especialmente desastrosos (ver la carrera de Robin Williams). Aparte de eso, *Virgen a los 40* y *Ligeramente embarazada* ya habían

establecido un equilibrio inspirado y en apariencia espontáneo entre comedia y patetismo, lo cual hacía que la idea de Apatow intentando impresionarnos con sus talentos dramáticos sonara casi igual de sensible que la nueva Coca Cola.

Por fortuna, *Hazme reír* es probablemente la película menos sensiblera o autocompasiva sobre la muerte y el proceso de morir, que haya salido de Hollywood desde *Visa al paraíso* (*Defending Your Life*, 1991) de Albert Brooks. Cuando recibe su diagnóstico, George ni se detiene a sentir lástima por sí mismo, ni emprende una misión inspiradora en la que hará todo lo que siempre quiso hacer antes de morir, ni ninguna de las demás cosas que los personajes de películas suelen hacer en su situación. En cambio, como probablemente ocurra con la mayoría de la gente que conocemos, frente a similares malas noticias, decide que luchará contra eso lo mejor que pueda y seguirá adelante con el negocio de vivir.

Eso no quiere decir que George no atraviese las fases de negación, ira, negociación y depresión en el camino hacia la aceptación de su enfermedad. Hay una gran, desconcertante, escena al comienzo –que pide incluso llegar más lejos– en la que George cae en una oscura andanada de flujo-de-conciencia durante un set de *stand-up* en el famoso *Comedy & Magic Club* de Hermosa Beach, que deja a los espectadores dudando sobre si deben reírse o no. Y después hay un momento aún mejor, cuando un George más calmado toca el piano en el *Improv*<sup>32</sup>, mientras canta una tonadilla inventada sobre su inminente mortalidad. Apatow filmó esas escenas en verdaderos clubes de comedia, frente a públicos verdaderos, y producen esa sensación inigualable de que los comediantes no dejan nada fuera de su espectáculo, menos todavía su propio sufrimiento (o el de los demás). Luego de la implosión de George sobre el escenario de Hermosa Beach, viene la actuación de un cómico veinteañero llamado Ira Wright (Seth Rogen)

---

32. Otro famoso club de comedia de Los Angeles (California).

que saca luz de la oscuridad de George y se gana por ello unas cuantas risas. Más tarde, cuando los dos cómicos se encuentran en el estacionamiento, George le dice a Ira que él habría hecho lo mismo a su edad, y termina pidiéndole que escriba chistes para él.

Así el mundo de la leyenda cómica moribunda se cruza con el de las jóvenes promesas ansiosas; no sólo Ira sino también sus compañeros de piso Leo (Jonah Hill), otro aspirante a actor/escritor, y Mark (Jason Schwartzman), un galancito cómicamente pomposo que acaba de conseguir el protagónico en una mediocre *sitcom* sobre una escuela secundaria. Ese departamento de solteros hollywoodense, donde la falta de ingresos y contactos con la industria es enfatizada poniendo a dormir a Ira en un sofá desplegable, implica el tipo de situación que Apatow puede escribir con los ojos cerrados: un ligero ajuste sobre el negocio de electrodomésticos de *Virgen a los 40* o el enclave de fumones de *Ligeramente embarazada*. Pero si esta placa de Petri<sup>33</sup>, que contiene varones-blancos-emocionalmente subdesarrollados parece singularmente acertada, puede deberse a que el mismo Apatow se deslomó en tinieblas similares a su llegada a Los Angeles, gastando el pavimento de los clubes de comedia hasta darse cuenta de que lo suyo era más bien el detrás de escena. Hasta llegó a compartir casa con Sandler, y durante los créditos de apertura pueden verse algunos videos caseros filmados en ese entonces, con el actor gastando bromas telefónicas a American Express y a Jerry's Famous Deli: el genio travieso ya funcionaba a pleno.

Está claro que Apatow sabe mucho sobre la competitividad y las pequeñas rivalidades de miembros del *showbiz* desesperados por dar sus primeros pasos, y las escenas en Hollywood de *Hazme reír* nos recuerdan cuán benignos y autocelebratorios son los retratos de actores en la mayoría de las otras películas. (Las parodias de tanques cómicos descerebrados en que actúa George,

---

33. Recipiente redondo, de cristal que se utiliza en los laboratorios principalmente para el cultivo de bacterias, mohos y otros microorganismos.

vistas a través de posters o fragmentos de película, son más divertidas que toda *Una guerra de película [Tropic Thunder, 2008]*). Ira, a quien Rogen interpreta como una cruzada interpolada de Sancho Panza y madre judía nerviosa, se da cuenta de que George representa su gran oportunidad, y Apatow nos muestra su voluntad de explotar al máximo la cercanía con un famoso, moribundo o no. Y hay otras cosas que Apatow observa muy bien aunque con tal sutileza, que hace preguntarse si quienes no hayan vivido en L.A. ni conocido gente como estos personajes, podrán apreciarlas completamente. Una maravillosa escena de Día de Acción de Gracias encuentra a George, Ira y los amigos de Ira inverosímilmente reunidos bajo el mismo techo: famosos y no famosos por igual, sin una sola relación familiar entre ellos, pero juntos en la búsqueda del sueño hollywoodense.

Hay tantas cosas cautivadoramente buenas y agudas en *Hazme reír*, que uno desearía que la película como un todo estuviese mejor armada, que no fuera tan caótica. La he visto dos veces y en ambas ocasiones, justo a la mitad de sus dos horas y media de duración, noté cómo se estremecía la cabina y empezaban a formarse pequeñas fisuras en el fuselaje. Eso sucede cerca del momento de la película en que George va a hacerse un chequeo y se entera de que las drogas experimentales que ha estado tomando parecen haber funcionado y que quizá, después de todo, no se está muriendo. “Vuelva a su vida”, dice el doctor, y el resto de *Hazme reír* consiste en el descubrimiento, por parte de George, de que no le gustaba tanto su vida anterior, socializando con pseudo-amigos famosos (pie para un montón de cameos: Sarah Silverman, Eminem y demás) y deambulando por su enorme mansión estilo Xanadu, rodeado por montañas de tesoros inútiles. Así que decide reconectar con su ex novia Laura (Leslie Mann, la Sra. Apatow de la vida real), a quien engañó hace doce años y que ahora tiene una vida nueva con un marido empresario (Eric Bana) y dos hijas pequeñas (interpretadas por las verdaderas hijas de Apatow, Maude e Iris).

Resulta bastante difícil para una película soportar la presentación de una nueva serie de personajes principales, una vez pasado el punto en que la mayoría de los demás están bajando la persiana, y es más difícil todavía si esos personajes parecen tan incongruentes con todo lo que los ha precedido. Por un lado, Laura y su prole *deben* parecer incongruentes frente a George y su vida solitaria, pero la sensación es de un desajuste de distinto tipo, no uno buscado. Cuando George y Laura comparten su primera gran escena, no sentimos que esas dos personas hayan tenido una historia en común; mucho menos en las escenas entre Mann y Bana. Cuando Laura le dice a George que su marido la engaña, no hay peso detrás de la línea de diálogo, y el problema está en la frase más que en la manera de pronunciarla.

Apatow ha sido acusado de no escribir buenos papeles femeninos; injustamente, creo yo, porque el de Catherine Keener en *Virgen a los 40* era uno de esos roles de cuarentona inteligente y sexy tan raros en las películas grandes de Hollywood. Pero aquí la acusación prende porque la vida interior de Laura no ha sido, ni de cerca, tan meditada como las de George, Ira y todos los demás tipos. (De hecho, Mann tenía una versión mucho mejor de este mismo papel en *Ligeramente embarazada*). Al final, su personaje se convierte en un engranaje de una trama de maquinaciones de tercer acto, que parece espantosamente artificial para los estándares de Apatow, y que traiciona la sensación orgánica de las escenas anteriores. Nunca, ni por un segundo, creí que esa mujer pudiera considerar la idea de divorciarse de su marido y abandonar a sus hijas para fugarse con su antiguo amor, y en una película donde esa posibilidad es la base de todo el tercer acto, es algo demasiado importante como para no creerlo.

El obvio modelo para Apatow aquí es el director de *La fuerza del cariño* (*Terms of Endearment*, 1983) y *Detrás de las noticias* (*Broadcast News*, 1987), James L. Brooks, que se lleva un agradecimiento en los títulos finales y que, antes de la llegada del propio Apatow, fue el más reputado proveedor de comedias de personajes inteligentes y

personales para la industria. Si me preguntan, éste es un caso en que el estudiante, Apatow, superó hace mucho tiempo al “maestro”, Brooks, cuyo estilo visual es aún más tosco que el de Apatow y cuyas dos últimas películas, (*Mejor imposible [As good as it gets, 1997]* y *Spanglish [2004]*) eran tan falsas de punta a punta como los peores momentos de *Hazme reír*. Pero donde Apatow pierde con Brooks, es en su deseo de redimir a todos los personajes, de perdonar hasta sus conductas más inaceptables y de mandar a todos –los de la pantalla y los del público– a casa felices. Una película que se esfuerza por transmitir la profundidad de sentimientos y el rango de emociones de *Hazme reír*, claramente necesita con urgencia al menos un momento de egoísmo o crueldad comparable a las lágrimas falsas del periodista de William Hurt en *Detrás de las noticias*, o a la traición de la estrella de cine veterana de Nick Nolte a manos de una alegre y joven asistente en *Dispuesto a todo (I'll Do Anything, 1994)*. Apatow tiene un montón de oportunidades, pero cuando está más cerca –una escena en la que George revisa insensiblemente su teléfono celular mientras Laura mira absorta y con los ojos llenos de lágrimas un video familiar– apenas si consigue el impacto de una bola suave de béisbol (aunque podría ser mayor si pensáramos que hay algo más en juego para los personajes). Para una película con incontables chistes de pitos, y en la cual la última palabra que se alcanza a escuchar es “pelotas”, podría haberse esperado que los cojones<sup>34</sup> del propio Apatow fuesen un poquito más grandes.

Ni siquiera Sandler logra del todo que la segunda mitad funcione, aunque no deja de intentarlo. Su actuación aquí es, en muchos sentidos, la que creo que estuvimos esperando todos aquellos a quienes nos gusta Sandler, quienes pensamos en él como una figura central de la cultura pop americana. Hace algunos años, se había destacado como el jefe de un depósito de combustibles en *Embriagado de amor (Punch-Drunk Love, 2002)* de Paul Thomas

---

34. En castellano en el original.

Anderson, pero su trabajo aquí es diferente porque se acerca todavía más a la esencia de Sandler como actor; lo más cerca que cualquier otro personaje que haya interpretado llegó jamás a esa mezcla de simpatía proletaria, neurosis judía, furia castrada e infantilismo que proyecta en sus shows de *stand-up* y en sus discos. Es un lúcido trabajo, bello y transparente.

A pesar del fracaso de *Hazme reír* –y más allá de todos sus méritos, en última instancia la película fracasa–, Apatow sigue siendo la principal fuerza motriz de la comedia cinematográfica actual, y uno de los poquísimos directores norteamericanos de cosecha reciente, en dar con la casi imposible alquimia de hacer películas abiertamente personales con el presupuesto de los grandes estudios y convertirlas en éxitos *mainstream*. Pero en la medida en que su ambición y el control creativo sobre su trabajo sigan creciendo, también lo harán las expectativas de crítica y público, y debería ser especialmente precavido en rodearse de lamebotas y cortesanos que le perdonen sus caprichos como si fueran geniales, porque hay momentos en los que *Hazme reír* parece justo a punto de ser esa clase de películas que tuvo demasiados “sí señor” en su camino. Como reza el viejo dicho, morir puede ser fácil y la comedia difícil, pero ser Judd Apatow en el Hollywood actual debe ser lo más complicado de todo.



## VIVIR AL LÍMITE

The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008

*Vivir al límite: Explosiones sangrientas*<sup>35</sup> (LA Weekly, 24/06/2009)

*Vivir al límite*, el drama de Kathryn Bigelow sobre la Guerra de Irak, es una película tremenda, que golpea al cuerpo con todas sus fuerzas. Se te mete dentro como un virus, pone tus nervios en una licuadora y te retuerce las tripas en un nudo gordiano. Ambientada en Bagdad durante el último mes de la rotación anual de un escuadrón antibombas, integrado por tres soldados del ejército estadounidense, puede que se trate de la única película sobre Irak –documental o ficcional– en transmitirnos la verdadera sensación de estar en el frente de una guerra que no se pelea en selvas sino en ciudades, donde las bombas salen del piso en vez de llover desde el cielo, cada callejón estrecho presagia una emboscada y cada transeúnte es un enemigo en potencia. Es una película sobre la experiencia bélica –que trae a la mente el título de la serie de docudramas de los cincuenta *You Are There*<sup>36</sup>–; una película psicológicamente astuta, que complementa su intrincada arquitectura sensorial con un mapa igual de detallado de la psiquis del soldado moderno, un diagrama de las motivaciones de los voluntarios en un ejército voluntario.

---

35. “There Will Be Blasts”: juego de palabras con *There Will Be Blood*, título original de *Petróleo sangriento*. Literalmente, “Habrán explosiones”.

36. *You Are There*: programa de TV educativo, conducido por Walter Cronkite.

La película comienza con una poderosa secuencia en la que el equipo de soldados de la Compañía Bravo de Eliminación de Artillería Explosiva, encuentra una bomba de fabricación casera en medio de un atestado mercado de Bagdad. Cuando su robot detonador a control remoto se detiene contra un obstáculo, el bonachón líder del equipo (Guy Pearce) se pone un grueso traje de kevlar e intenta activar la carga manualmente. No regresa. Su reemplazo, el sargento William James (Jeremy Renner) es un militar de carrera de una raza completamente diferente; uno que prefiere manipular las bombas en persona y bien de cerca en vez de a control remoto, y cuyo traje de kevlar es parte de su vestuario cotidiano, no solamente para ocasiones especiales. A primera vista, el sargento James parece lo más cercano al personaje típico –un macho alfa gonzo viviendo sus fantasías infantiles de vaquero– de una película notablemente carente de patanes pueblerinos, intelectuales que citan poemas, o cualquier otro estereotipo clásico del cine bélico. Pero como casi todo en *Vivir al límite*, hay bastante más en él de lo que está a la vista. Bajo su violenta superficie de macho tempestuoso, puede que se encuentre el artefacto explosivo más complejamente cableado de toda la película.

Escrita por el ex columnista del *Village Voice*, Mark Boal, *Vivir al límite* pertenece a ese subgrupo de la obra de Bigelow –que incluye a su ópera prima sobre pandilleros motorizados *The Loveless* (1981) y *Punto límite* (*Point Break*, 1991), el policial con surfistas/ladrones de bancos– dedicado al ethos de comunidades hiper-masculinas, hombres que eligen vivir en ellas y aquellos que se erigen como sus líderes. El sargento James es uno de esos personajes, Boal (que se sumó durante un tiempo a un verdadero escuadrón antibombas del ejército) y especialmente Renner, se lucen al mostrarnos cómo sus temerarias pruebas de valor son tanto un mecanismo de supervivencia como una adicción; y tanto genio guerrero como una forma de locura. Dios secular con estadísticas de héroe deportivo (¡873 bombas desarmadas, y contando!), James inspira envidia en algunos, desprecio en otros y ambas

cosas en los hombres a sus órdenes: dos sargentos más de manual, en comparación con él (muy bien interpretados por Anthony Mackie y Brian Geraghty), que también quieren demostrar su valía como guerreros, siempre y cuando vuelvan a casa enteros. Pero para James, que en algún lado tiene una ex mujer y un hijo esperándolo, la realidad alternativa cargada de adrenalina en Irak es mucho más preferible que el frente hogareño y su prisión de responsabilidades domésticas. Como los drogonos enchufados en la futurista *Días extraños* (*Strange Days*, 1995) de Bigelow, anhela algo más visceral, más *cinematográfico* que la vida cotidiana.

Con su talento para revelar a los personajes a través de la acción, Bigelow se acerca más a la tradición de Anthony Mann, Sam Fuller y otros profesionales pretéritos del cine bélico clásico de Hollywood, que a la raza dominante entre la "clase A" de los estudios, quienes acostumbran crear la acción (casi siempre incoherente) a expensas de los personajes. Eso no quiere decir que *Vivir al límite*, a la que considero la mejor película americana desde *Petróleo sangriento* (*There Will Be Blood*, 2007) de Paul Thomas Anderson, se parezca a alguna otra película de guerra que hayamos visto antes. Aquí el combate es a menudo una empresa solitaria antes que grupal: un hombre solo rastreando un enjambre de cables hasta su origen, o intercambiando disparos de larga distancia con un único francotirador a través de un vasto espacio desierto. Se habla poco, o nada, acerca del patriotismo o la seguridad nacional, y hay menos banderas americanas en exhibición que en cualquier película norteamericana de guerra que se recuerde. Cuando *Vivir al límite* se estrenó el otoño pasado en los festivales de cine de Mar del Plata, Venecia y Toronto, esto último llevó a que algunos observadores la tildaran de película bélica "apolítica", lo que en realidad es una manera de decir que el film de Bigelow está misericordiosamente libre de polémicas torpes. En vez de proponerse demostrar algo, intenta sumergirnos en un ambiente; algo que Bigelow ejecuta con el rigor conceptual generalmente asociado a esos directores cuyo trabajo está confinado a

las cinematecas o el circuito de cine-arte. El tiempo es el principio organizador que emplea aquí: el tiempo que les queda en Irak a los hombres de la Compañía Bravo (mostrado en pantalla como encabezado de los capítulos), el tiempo que hace tictac entre el hallazgo de una bomba y su eventual desarme o detonación, y el tiempo que, en esos momentos de tensión insoportable, parece estirarse indefinidamente hacia el horizonte. Puede que la guerra sea el infierno, pero en *Vivir al límite* también es un sueño lúcido increíblemente diáfano.

## SUPERCOOL

Superbad, Greg Mottola, 2007

Amor nerd (*Village Voice*, 07/08/2007)

*Supercool*, el más reciente de los meteoritos provenientes de la galaxia del productor Judd Apatow, trata sobre una pareja de amigos crónicamente impopulares que, luego de cuatro años en el escalón más bajo de la pirámide social de la secundaria, son invitados a una fiesta legítimamente canchera. Adiós a las noches de viernes tomando cervezas en los sótanos amueblados de sus padres y bienvenidas las borracheras en compañía de docenas de amigos para nada cercanos. Más importante, tras haber completado sus investigaciones independientes de pornografía en internet, los héroes finalmente tienen oportunidad de poner a prueba su virtual conocimiento carnal. Siempre y cuando, por supuesto, lleguen a la fiesta.

Sí, *Supercool* trata sobre una de esas noches; en las que por fin hay oportunidad de demostrar que uno no es tan tonto como todos creen, para terminar perseguidos por la policía, atropellado por un auto (dos veces), al borde de la pulverización a manos del tipo cuya novia manchó tu pantalón con su sangre menstrual, y lo suficientemente borracho como para hacer el ridículo frente a la única chica por la que sentís algo. Sí, una de esas noches. Pero mejor no adelantarse.

Para empezar: *Supercool* fue escrita por la estrella de *Ligera-mente embarazada* (*Knocked Up*, 2007), Seth Rogen, y el co-guionista

Evan Goldberg, quienes armaron el primer borrador del libreto cuando estaban en la secundaria (lo que ayuda a entender por qué la película es tan erudita en cada una de sus miradas torpemente evitadas y sus discusiones sinceras sobre cosas como cual es la mejor manera para camuflar una erección). Rogen y Goldberg incluso nombraron a sus protagonistas como ellos, por más que varios borradores más tarde sean identificables como especímenes engendrados en la piscina genética de Apatow: el tipo de jóvenes que uno conocía en la secundaria, o que uno mismo era, que parecen un poco jóvenes para su edad, tienen una sabiduría más teórica que callejera y viven petrificados por la idea de ir a la universidad con su virginidad intacta.

El rellenito y verborrágico Seth (Jonah Hill), más *geek* que *freak*, periódicamente último en la clase de gimnasia y escupido por un abusón de quinto año, mientras que el desgarrado y tranquilo Evan (Michael Cera) –que puede correr como el viento pero *no entiende* la razón de cosas como los deportes– se mantiene a su lado como un Sancho introspectivo junto a un Quijote descarado. Fiel a la costumbre, desean chicas fuera de su alcance: Evan a la amable Becca (Martha Maclsaac), cuyo coqueteo evidente él repele; Seth a la atractiva Jules (Emma Stone). Luego, un acto de intervención divina junta a Seth y Jules en un trabajo práctico de una clase de economía doméstica y el resultado es una invitación por parte de la chica popular a su fiesta de graduación (para él y su amigo). Pero, de acuerdo a lo mencionado, llegar a ese lugar sagrado será más difícil que lo que aparenta. De hecho, *Supercool* se transforma en una suerte de *El señor de los anillos* de las películas de adolescentes tratando de encamarse: una travesía calamitosa, llena de peligros al acecho, rumbo a las ardientes puertas del Monte Cachucha.

Cera y Hill, con 19 y 23 años respectivamente, tienen un *timing* cómico de profesionales (una especie de Bob Hope y Bing Crosby en zapatillas y bermudas). Así todo, *Supercool* se la roba el debutante de 18 años Christopher Mintz-Plasse, rescatado de la oscuridad de MySpace para el papel del tercero en discordia, el *nerd* sin

remordimientos Fogell, que encara el papel con semejante comi-  
 cidad desenfadada que el rol –y el alias de su documento falso:  
 McLovin– está destinado a la inmortalidad cómica. Luego de un  
 hilarante intento fallido de comprar alcohol con esa identificación  
 falsa, *Supercool* se divide eficazmente en dos líneas paralelas; en  
 la que Seth y Evan recorren su enrevesado camino hacia la casa  
 de Jules, mientras que Fogell/McLovin termina consiguiendo un  
 aventón de dos oficiales de policía (interpretados por Rogen y Bill  
 Hader, de *Saturday Night Live*) que hacen que los Keystone Kops<sup>37</sup>  
 parezcan modelos de la ley y el orden.

Dirigida por Greg Mottola (un graduado, como Hill, de *Undecla-  
 red*, la fugaz serie de televisión de Apatow), *Supercool* es suficien-  
 temente procaz y a menudo dolorosamente cómica, destilada de  
 la ya familiar mezcla de Apatow de *slapstick* descontrolado y diá-  
 logos sucios y citables. (“Estoy tan celoso de que hayas chupado  
 esas tetas cuando eras bebé”, dice un reflexivo Seth a Evan, lue-  
 go de un encuentro con su madre de prominente busto). Pero lo  
 que distingue considerablemente a *Supercool* de la serie *American  
 Pie* –y, de hecho, lo que le vale un lugar junto a *Locura de verano  
 (American Graffiti, 1973)*, *Picardías estudiantiles (Fast Times at Ridge-  
 mont High, 1982)* y *Rebeldes y confundidos (Dazed & Confused, 1993)*,  
 ese grupo selecto de comedias de colegio secundario destinadas  
 a resistir el paso del tiempo– es su vulnerabilidad amable y con-  
 siderada; especialmente cuando se vuelve claro que lo que más  
 ansiedad provoca en Seth y Evan no es perder su virginidad, sino  
 la idea de perderse mutuamente, al tener que ir a universidades  
 distintas. Ese abordaje travieso-pero-adorable podría parecer ya  
 una especie de *cliché-Apatow*, si no fuera porque los personajes  
 luciesen tan reales. A no equivocarse: *Supercool* es una película so-  
 bre emborracharse y acostarse con chicas, pero por sobre todas  
 las cosas es una oda al final de la inocencia adolescente, en todo  
 su maravilloso y horrible esplendor.

---

37. Keystone Kops: populares personajes de comedias mudas de comienzos del siglo  
 XX, producidas por Mack Sennet.



 **CLERKS II**  
Kevin Smith, 2006

Querido Kevin (*LA Weekly*, 19/07/2006)

*Para: Kevin Smith*

*De: Scott Foundas*

*Re: Clerks II*

Las peleas entre los críticos y los destinatarios de sus críticas no son nada nuevo: hace más o menos treinta años, la actriz Sylvia Miles volcó un plato de tallarines sobre la cabeza del entonces crítico teatral del *New York Magazine*, John Simon, luego de que este escribiese una de sus cartas notoriamente duras y personales. Y el año pasado, en estas mismas páginas, Sally Potter se las agarró conmigo por mi crítica de su película *Yes (2004)*. Pero hasta donde sé, en la década que llevo escribiendo sobre películas para varias publicaciones de esta ciudad, jamás he hecho algo para engendrar tu ira. Imaginá, entonces, mi sorpresa al sentarme en una butaca en la función de prensa de *Clerks II*, el lunes por la mañana, y que una publicista me pidiese por favor que me retirase.

En realidad, este amable torbellino había comenzado a girar una semana atrás, cuando otra publicista (que conozco hace años) me llamó para forzarme/amenazarme que asigne la crítica de tu película a una persona que no fuera yo.

“Kevin lee todo lo que se escribe sobre él”, me dijo, antes de explicar que, al parecer, ciertas cosas que escribí en el pasado te han hecho pensar que tengo una especie de problema personal con

tus películas. Me quedé perplejo. Es cierto, las películas son como los hijos de sus directores, y cuando escribí sobre tu último trabajo, la nauseabundantemente empalagosa *Padre soltero (Jersey Girl, 2004)*, llegué a decir que “La culpa de este desastre cósmicamente autoindulgente yace sobre Kevin Smith, quien la dirige como un padre orgulloso que no puede parar de mostrar las fotos de sus hijos. El problema es éste: los niños son horribles.”

Más allá de eso, difícilmente haya sido el detractor más feroz de ese film y, aparte, está asentado que he sido un fanático tuyo en el pasado. Al escribir sobre *La otra cara del amor (Chasing Amy, 1997)*, celebré el hilarante diálogo sexual sin tapujos y su pathos inesperado. E incluso hicimos una entrevista en esa época, en la que llegamos a la conclusión de que yo le tenía más afecto que vos a tu fuertemente atacada *Banda en fuga (Mallrats, 1995)*. Luego de explicarle todo esto por e-mail a la mencionada publicista y no recibir respuesta, asumí que el polvo entre nosotros se había disipado. Al menos hasta que aparecí en la función del lunes.

Bueno, el resto de la historia ya la conocés. Luego de una reflexión de tu parte, y unas pocas palabras diplomáticas de mediación a cargo de nuestro amigo en común “Fiji” John Pierson, nos dimos un beso y nos amigamos –de una forma estrictamente heterosexual, por supuesto–, y el martes mismo ya estaba sentado listo para ver *Clerks II*. Pero tal vez te diste cuenta de que, así y todo, entré a esa sala de cine con una agitación considerable, temiendo no que me echasen (esta vez era el único presente) sino porque es cierto que no me han gustado tus últimas películas, y me preguntaba si una secuela de la gema independiente que te había puesto en el mapa marcaría un regreso o simplemente probaría que no se puede volver a casa.

Por supuesto, Kevin, si hay algo que tus films nos enseñaron es que, si bien se puede sacar al chico de Nueva Jersey fuera de Nueva Jersey, nunca se puede sacar a Nueva Jersey... bueno, creo que se entiende. A pesar de haber empacado tus valijas rumbo a Los Angeles hace años, sospecho que tu corazón siempre pertenecerá

al Red Bank, y tal vez por eso *Clerks II* se siente tan cómoda como un zapato usado. Pienso que es lo mejor que has hecho en años; lo más gracioso y genuino. Digo esto con la esperanza de no exagerar, dado que se trata, después de todo, de una película sobre un par de tipos viendo la vida pasar desde detrás de un mostrador. Tal como señalaste acerca de la primera *Clerks* (1994)<sup>38</sup>: “No es Shakespeare”.

Más allá de eso, la película me hizo sonreír prácticamente desde su comienzo: una secuencia de montaje –acompañada por el tema calipso “(Nothing but) Flowers” de *Talking Heads*– en la que se nos pone al día con todo lo ocurrido en los doce años que pasaron desde la última vez que vimos a esos dos caballeros en armadura de jean y tela escocesa, Dante Hicks (Brian O’Halloran) y Randal Graves (Jeff Anderson). Abrís la película con una nota de tragedia: el Quick Stop y el videoclub RST se incendiaron, haciendo que los héroes –luego de un breve momento de pánico de Randal (“¿Y ahora adónde voy a traer chicas para cogerme cuando mi mamá esté en casa?”)– busquen trabajo en Mooby’s, el restaurant de comida rápida ficticio que inventaste en *Dogma* (1999) y al que volviste en *Jay y el silencioso Bob* (*Jay and Silent Bob Strike Back* 2001).

Pero, como sugerís, cuanto más cambian las cosas, más permanecen igual: Jay (Jason Mewes) y Silent Bob (vos) todavía están entre la espada y la pared. Dante y Randal siguen mirando a un aluvión de clientes imbéciles y viejos compañeros de secundaria (uno de ellos memorablemente llamado Picklefucker) desde el otro lado del mostrador. Nuevamente, Dante se halla dividido entre el amor de dos mujeres irrazonablemente bellas: Becky, la gerente seductora de Mooby’s (interpretada por la encantadora Rosario Dawson), y Emma, la princesa blanca-anglosajona-y-protestante que resulta ser la prometida de Dante. Robusta, rubia y perfectamente proporcionada, Emma es la clase precisa de mujer que no le daría ni la hora a un tipo como Dante durante la secundaria, pero que

---

38. *Clerks*, el brillante debut de Smith se editó en nuestro país directamente en video, con el título de *Cajeros*. *Clerks II* nunca corrió – ni siquiera- esa suerte.

ahora tiene la suficiente experiencia como para darse cuenta que los hombres buenos son, bueno, mejores que los chicos lindos. Y Kevin, a riesgo de sonar atrevido, sugeriría que no es coincidencia que ese papel lo haga tu propia esposa, Jennifer Schwalbach. Afortunado.

Situada alrededor del último día de Dante en *Mooby's*, antes de que Emma lo empuje hacia la vida de casado en Florida, *Clerks II* trata sobre el final de algo (una suerte de versión slacker de *The Iceman Cometh* [1973], con un Harry Hope de autocine). Pero es, sobre todo, un romance, y los diálogos en las escenas entre Dante y Becky –en las que nos revelás progresivamente la profundidad de su relación– son tiernos y lúcidos como los de *La otra cara del amor*. Al ver la película, recordé que, con toda tu irreverencia externa, en el fondo sos un sentimental; y cuando estás concentrado no hace falta que te esfuerces tanto para conmover al público como en *Padre soltero*. En aquel film, nos diste llanto y fibras sensibles en serio; en éste situás el amor climático de Dante y Becky encima de un show de bestialidad masculina, y no se me ocurren muchos otros cineastas que puedan salir airoso de eso. (De hecho, no estoy seguro de que hayas salido airoso, pero sin dudas estuviste más cerca que nadie.)

Sin embargo, el mayor romance de *Clerks II* está reservado para Dante y Randal; y aun cuando la aceptación del amor masculino por parte de este último podrá parecer para algunos como una reversión de los protagonistas de *Mallrats*, personalmente me pareció más conmovedor que cualquier cosa de *Secreto en la montaña* (*Brokeback Mountain*, 2005). Esta vez la estrella es Randal, y la pantalla parece iluminarse un poco más cada vez que él está en escena, ya sea al dirigir una de sus miradas diabólicas o al sentir que su modesta existencia se vuelve un poco más ligera con la pronta partida de su único amigo en todo el universo. Y Jeff Anderson, bueno, es increíble en ese papel; al punto que comencé a preguntarme por qué no trabaja en más películas, hasta que me di cuenta que, como el personaje que interpreta, es posible que él sea el más brillante holgazán de todos.

*Clerks II* está lejos de ser perfecta (podría haberla disfrutado más sin el debate nerd sobre los méritos de las trilogías de *La guerra de las galaxias* y *El señor de los anillos*, y la conversación recurrente sobre “alternar entre el sexo anal y oral” es menos graciosa que la discusión memorable de *La otra cara del amor* sobre practicarle sexo oral a una mujer). Habiendo dicho eso, ésta es la única película de las enésimas que vi este año sobre treintañeros que no saben qué hacer con sus vidas, que toca una fibra real, al tratarse de una pequeña fábula amable sobre cómo a veces la vida que uno piensa que podría ser mejor, ya es bastante buena de por sí (en vez de la típica condena o exaltación de la vagancia). Me arriesgo a decir, Kevin, que ese es un sentimiento tan tuyo como de Dante y Randal, y no hay nada de malo en ello.

Más allá de todo esto, espero que no te ofendas si termino con unas palabras de consejo fraternal, aun si este es un caso en el que el hermano menor aconseja al mayor: antes dije que nunca dejaste Nueva Jersey, y a grandes rasgos lo dije como un cumplido (como su primera parte, *Clerks II* tiene una sensación de clase trabajadora que Hollywood casi nunca consigue retratar con fidelidad). Al mismo tiempo, no puedo dejar de pensar que nunca deseaste salir de tu propio universo, aun cuando fuera de él existe todo un mundo –libre de Mooby’s– lleno de historias que podrían beneficiarse con tu narrativa. En los créditos finales de *Clerks*, agradecías a Richard Linklater, Spike Lee y Jim Jarmusch por “marcar el rumbo”, y doce años más tarde, ellos siguen marcándolo y vos continuas siguiéndolos. Pero, por el momento, me hace bien saber que, en estos tiempos dementes y alborotados, Dante y Randal siguen detrás del mostrador, y que Jay y Silent Bob siguen traficando. Ojalá vivan una larga y próspera vida.



 **MIAMI VICE**  
Michael Mann, 2006

Encubierto por la noche<sup>39</sup> (*Village Voice*, 18/07/2006)

La *Miami Vice* de Michael Mann es como un auto que ha sido despojado de todas sus partes, menos sus dos asientos delanteros, y reconstruido desde cero. Los protagonistas son un par de detectives llamados Sonny Crockett (Colin Farrell) y Ricardo Tubbs (Jamie Foxx) y un cover de "In the Air Tonight" de Phil Collins suena en la banda sonora, pero muy pocas cosas más del film evocan a la serie televisiva de 1984-89, que el título parece casi perverso\*. Cerca de la mitad de la película ni siquiera transcurre en Miami, e incluso cuando sí lo hace, las aguas turquesas y las playas de arena blanca se ven turbias y grises bajo el manto de la noche. Dentro de una carrera marcada por la obsesión con las complejidades de la actividad criminal y la aplicación de la ley, puede que éste sea el policial más brutalmente eficiente de todos: los personajes apenas tienen personalidad; son guerreros nocturnos casi desalmados. Pero verlos ocuparse de sus asuntos mortalmente serios, sin embargo, provoca un enorme nerviosismo.

---

39. "Undercover of the night": juego de palabras entre "undercover" (infiltrado, agente encubierto) y "under cover" (bajo el manto).

\* La serie en Argentina se conoció como *Division Miami*.

La trama de *Miami Vice* (muy vagamente basada en el episodio *Blues del contrabandista*<sup>40</sup> de la primera temporada de la serie) es enredada, y se mueve tan rápido como una lancha de carreras, a los saltos entre Miami, Paraguay y Cuba. Comienza con una operación inter-agencial encubierta que se sale de control: dos agentes federales y la familia de un soplón supuestamente protegido (un excelente, desesperado John Hawkes) están muertos. En algún lugar del FBI o la DEA o la ATF<sup>41</sup> hay una falla de seguridad, y la responsabilidad de descubrirla recae en Crockett y Tubbs. Así que van a infiltrar la red de un traficante de drogas mediano llamado José Yero (John Ortiz), haciéndose pasar por transportadores que quieren y pueden llevar los productos de Yero desde Sudamérica hasta el sur de la Florida. Una vez hecho eso, irán todavía más profundo, hasta conseguir una audiencia privada con el enigmático capo Montoya (interpretado con escalofriante convicción por el actor español Luis Tosar).

Los varios niveles de engaño, así como las formas en que Farrell y Foxx se complementan, son asombrosamente sofisticadas: la primera vez que ven a Yero, Crockett y Tubbs lo acusan a él de llevar un micrófono; luego, le “devolverán” a Yero una carga de mercancía robada que ellos mismos robaron, para congraciarse aún más dentro de la organización. En momentos así, se nos recuerda que pocos han llevado a la pantalla este mundo de policías y maleantes con tanta verosimilitud como Mann. Sus personajes hablan la jerga y se mueven con la fisicidad segura de un soldado en el campo de batalla. Cuando alguien dispara una pistola en una película de Michael Mann, o abre una caja fuerte, o negocia los términos de una venta de drogas, no se lo cuestiona.

Nada en la descripción anterior puede prepararnos del todo para el impacto visceral de *Miami Vice*; para la forma en que cada

---

40. Se refiere a *Smugglers Blues*.

41. Agencia de Alcohol, Tabaco, Armas de Fuego y Explosivos. Agencia Federal de Seguridad de EEUU.

ronda de disparos del poderoso armamento de los personajes aterriza con perturbadora potencia bajo los brillantes tonos negros y grises perlados de la videografía en HD de Dion Beebe. (Desde Peckinpah, ningún director ha llevado a la pantalla carnicerías más repelentemente hermosas que Mann.) Pero, como también suele suceder en los films de Mann, hay un romance que asoma su cabeza en el peor momento posible. Aquí aparece bajo la forma de la china-cubana Isabella (Gong Li, hablando un inglés mucho más convincente que en *Memorias de una geisha* [*Memoirs of a Geisha*, 2005]), quien es tanto la administradora del dinero de Montoya como su amante, aunque eso no impide que Crockett caiga rápido y duro bajo sus encantos. Ella también encuentra algo en él: ambos son almas perdidas. Y a mitad de camino, hay una secuencia deslumbrante –una que restaura por sí sola la sexualidad adulta en las películas de Hollywood– en la que escapan juntos a Cuba para comenzar su aventura que no podrá ser, entre las murallas de un lugar que alguna vez fue.

Mann ha operado una transformación sobre Farrell: el actor irlandés nunca había tenido tanto carisma y autoridad natural sobre su rol, y es fascinante mirar cómo navega por ese área gris entre la identidad real y la fabricada de Crockett, revelando fisuras sutiles en la fachada engreída del personaje. No muy a menudo se advierte que Mann ha creado muchos personajes femeninos poderosos, y puede que la Isabella de Gong sea el más complejo de todos cuantos ha soñado, desde la trágica Jessie de Tuesday Weld, en su primer largometraje, *Mi profesión: ladrón* (*Thief*, 1981). Ella está, como Crockett, en cierto sentido infiltrada, viviendo una vida que ha sido elegida para ella en vez de una que ella haya elegido para sí misma, y en sus intensamente hermosas escenas juntos, sueñan con una libertad que los esquiva a ambos. De hecho, en el mundo de Mann, la fuerza más peligrosa no es la amenaza de disparos a la vuelta de la esquina, sino el parpadeo momentáneo del verdadero, imposible amor.



## ■ Ensayos



## KEN JACOBS

Radical americano: Ken Jacobs y su *Nervous Magic Lantern* (*LA Weekly*, 07/10/2009)

¿Puede existir el cine sin película (o cinta de video)? La respuesta es un rotundo sí, si a quien se le pregunta es al legendario cineasta de vanguardia Ken Jacobs, cuya residencia de una semana en Los Angeles incluye el estreno tardío de su performance *Nervous Magic Lantern* (*Linterna mágica nerviosa*); una noche de extrañas y asombrosas imágenes en movimiento conjuradas en vivo por Jacobs a través del uso de un proyector, un obturador y miles de filtros, pero ni un solo fotograma de imagen filmada. Sin embargo, los efectos son inequívocamente cinematográficos, puesto que Jacobs juega con sombras, luz y la persistencia retiniana para crear formas abstractas y, a veces, extrañamente reconocibles que bailan sobre el cerebro del espectador aun después de terminada la función. La primera vez que me topé con Jacobs y su linterna, durante una retrospectiva en el Festival de Cine de Rotterdam en el 2004, vi cosas en la pantalla que aún no he podido sacarme de la cabeza.

El espectáculo del *Nervous Magic Lantern* es un derivado de las performances previas de Jacobs tituladas *Nervous System* (*Sistema nervioso*), en las que usaba dos proyectores de 16mm de velocidad variable para yuxtaponer distintos fotogramas de una sola película entre sí, creando lo que Jacobs llama *eventos espaciales*. “Luego, alrededor de 1990, experimenté con un proyector y una hélice

que crea un parpadeo, y logré algo inesperado”, me dijo Jacobs recientemente por teléfono desde su loft en el Lower Manhattan (inmortalizado por su hijo Azazel en la comedia de 2008, *Momma's Man*, que también incluía a Jacobs padre en un papel protagónico). “Algo ocurrió, y me tomó un tiempo comprender su importancia, estaba muy sorprendido.” Tan sorprendido, de hecho, que luego de usar el sistema de un proyector en una performance, Jacobs abandonó el tema por casi una década antes de volver a él. “Entonces, el *Nervous System* se marchó y el *Nervous Magic Lantern* ha prevalecido. Generalmente no uso imágenes reconocibles. Cada tanto lo hago, pero tiene que ver con mis pinturas, con mi interés en el expresionismo abstracto, y lo encuentro muy gratificante.”

Si el *Nervous Magic Lantern* puede ser considerado la *pièce de résistance*<sup>42</sup> de Jacobs, cada vez que el cineasta de 76 años posa sus manos sobre el viejo celuloide o el novedoso digital, los resultados son casi siempre igual de deslumbrantes. Entre los más de doce trabajos nuevos y recientes que proyectará en Los Angeles, se destacan varios cortometrajes (incluidos *The Day Was a Scorcher [2009]* y *Jonas Mekas in Kodachrome Days [2009]*) en los que Jacobs usa las perspectivas alternantes de los ojos derecho e izquierdo de una serie de fotografías estereoscópicas para crear la ilusión de movimiento. En la más elaborada *Walkway (2009)*, Jacobs combina ese efecto de movimiento con una partición espacial como de mosaico visual (en este caso una rambla de madera). Luego, en el documental de veinte minutos *Ron Gonzalez, Sculptor (2009)*, lo utiliza para dar vueltas en una visita guiada al estudio del artista homónimo, congelando y duplicando determinados detalles de las figuras horripilantes de Gonzalez de manera similar a la del ojo humano. Cuando le comento a Jacobs que estas películas me recuerdan a las imágenes creadas por el View-Master, aquel icónico juguete de plástico rojo, me responde que él mira por el suyo todas las noches.

En otro trabajo nuevo, el corto de trece minutos *What Happened*

---

42. En francés en el original.

on *23rd Street in 1901* (2009), Jacobs crea un efecto primitivo de 3D al dilatar y reloopear varias secciones de dos fotogramas de una película de actualidad de Thomas Edison sobre la autopista de Nueva York, complementada con una proto Marilyn Monroe a la que se le levanta el vestido con una brisa de una boca de subterráneo. “Pimpollos floreciendo desde las profundidades; al mismo tiempo, el tiempo parece permanecer estático”, dice Jacobs, que incluso registró la patente de estos desplazamientos espaciotemporales personalizados, que él mismo llama “eternalismos”. “Permanece como tiempo, las cosas permanecen en movimiento, moviéndose en profundidad, pero no van a ninguna parte.”

Es de una coincidencia maravillosa que, en el año del alborotado renacimiento del 3D en Hollywood, Jacobs haya rastreado esa tecnología hasta los comienzos mismos del cine. En el largometraje *Anaglyph Tom (Tom with Puffy Cheeks)* (2008), Jacobs reutiliza otro corto de Edison –el mismo que estiró como una banda elástica en 1969, al hacer *Tom, Tom, the Piper’s Son*–, esta vez transformando la historia picaresca en una visión estereoscópica mediante tecnología anaglífica roja y azul, en la que el ladrón de cerdos y los disparatados pueblerinos de Edison parecen invadir el espacio entre la pantalla y el público. Además, Jacobs emplea efectos digitales para bisecar, trisecar, cortar y mezclar las imágenes originales, repintando su cuadro con vigorosa inquietud.

La tecnología 3D, como mucho de lo que le interesa a Jacobs, data del cambio de siglo pasado, aunque el cineasta admite que su reacción inicial al boom popular del cine 3D de los cincuenta no fue muy entusiasta. “Al venir de la pintura, la superficie era lo más importante para mí”, dice Jacobs. “Tuve a un gran maestro [el expresionista abstracto alemán Hans Hofmann] que decía: ‘No hay que romper la superficie. Sea lo que sea que se haga en términos espaciales, no hay que romper la superficie’. Y el 3D estaba rompiendo la superficie terriblemente. Gradualmente, cometí un pecado y me sumergí más y más en él.” Sin embargo, añade Jacobs, “Mi 3D no se parece al de las películas estrenadas actualmente o en el pasado; no me interesa tanto la verosimilitud de recrear un

mundo en profundidad. Juego con la profundidad. Juego con los ojos. Cosas curiosas pueden suceder”.

Efectivamente, ya sea en dos o tres dimensiones, Jacobs demanda un observador activo y curioso en vez del espectador pasivo cultivado y complacido por el cine comercial dominante. “La mayoría de las personas quieren ir al cine a relajarse, comer pochoclo y tener una experiencia que las eleve de sus asientos, pero pasivamente”, dice. “Yo voy detrás de aquellas personas extrañas que quieren algo más, que realmente desean utilizar sus sentidos y ver qué tipo de experiencia directa es posible para ellos; una experiencia alejada del acto de identificarse con tal o cual personaje en una película, más cercana a lo que sea que esté disponible al estar sentado, con los ojos y el cerebro enfocados en algo. En la que haya que luchar con lo que viene hacia uno.”

De tanto en tanto en *Anaglyph Tom*, Jacobs le da un respiro a Edison para opinar sobre la crisis económica actual, incluido un entreacto que yuxtapone fragmentos de la versión cinematográfica de *Uno contra todos* (*The Fountainhead*), de 1949, con material de la cadena C-SPAN en el que Alan Greenspan hace su mea culpa respecto a la crisis hipotecaria. Es una digresión inesperada que recuerda la naturaleza política de gran parte de la obra de Jacobs (*Star Spangled to Death*, su obra maestra de siete horas que estrenó en 2004 luego de 46 años de trabajo, es una épica de metraje encontrado sobre la compra, venta y liquidación de Estados Unidos) mientras refuerza su principio estructural de que todo lo viejo se vuelve nuevo.

Lejos de toda sorpresa, Jacobs comenta que siente una fuerte afinidad con los pioneros de la imagen en movimiento; no sólo Edison, sino también los fotógrafos Eadweard Muybridge y Étienne Jules de Marey, a quien dice que le gustaría poder mostrarle sus películas. “Radical... ¿Sabe lo que significa?”

“Desde el centro, desde el comienzo, en oposición. Crecí viendo arte radical. También me interesaba el cine y el sentido del movimiento radical, de empezar de cero. Desde la autopista principal

que es desarrollada a lo largo de los años, ¿qué otra cosa es posible? Comenzar nuevamente desde las raíces: eso es lo que me hizo un cineasta radical.”



## GUY DEBORD

Reflexiones sobre una pantalla oscurecida (*LA Weekly*, 02/03/2009)

En algún lugar Guy Debord está sonriendo. O al menos asintiendo en señal de aprobación. Aunque han pasado casi quince años desde que el escritor, cineasta y radical todo terreno francés apoyó un arma contra su corazón y terminó con su vida a los 62 años, su espíritu anárquico estaba vivo y coleando el fin de semana pasado en la sala Walter Reade de la Film Society of Lincoln Center, en donde una proyección de su película de 1952, *Hurllements en faveur de Sade (The Howling)*, estuvo a punto de provocar una revuelta como ninguna otra película que haya visto proyectada en frente de una audiencia. Definitivamente, esto puede no haber sido para nada sorprendente, dado que la ópera prima de 75 minutos de Debord –que, hasta donde sé, jamás había sido estrenada comercialmente en los Estados Unidos hasta ahora– consiste casi completamente en una pantalla negra muda.

Ese silencio es interrumpido periódicamente por flashes blancos acompañados por una cacofonía de voces (pertenecientes a Debord y otros compañeros de su colectivo Internacional Letrista) escupiendo citas literarias ocultas y fragmentos de conversaciones inconexas. Una dice: “El amor sólo es posible en un periodo pre-revolucionario”; mientras que otra lee una nota sobre el suicidio de una actriz radial infantil. Alguien, posiblemente Debord, lee de

corrido un “formulario para la historia del cine” que, naturalmente, incluye su propio nacimiento (entre otros hitos clave como *Luces de la ciudad* [*City Lights*, 1931], de Chaplin, y *Viaje a la Luna*, [*Le Voyage dans la Lune*, 1902] de Méliès) y termina con la propia *Hurlements*. Gradualmente, las partes mudas de alargan y las blancas y sonoras se acortan, hasta que la película concluye con algo así como veinte minutos de negro ininterrumpido.

Dadas esas variables, es una pequeña sorpresa que *Hurlements* haya tenido una suerte de existencia clandestina desde sus primeras proyecciones públicas. Incluso Greil Marcus, quien escribió extensamente sobre Debord y los letristas en su libro esencial *Rastros de carmín*<sup>43</sup>, tuvo que contentarse con “ver *Hurlements* en papel”, bajo la forma del guion publicado por Debord junto a otros escritos. Según Marcus, durante la primera exhibición de la película, en el Musée de l’Homme en junio de 1952, la proyección fue detenida luego de veinte minutos, en la que varios miembros de la Internacional Letrista renunciaron en señal de disgusto a la existencia de la película. Ocho años después, cuando *Hurlements* fue programada por el Institute of Contemporary Arts londinense, creó aún más indignación, con los espectadores huyendo de la proyección y suplicándoles a las personas en la cola para la función siguiente que se fueran a casa y se ahorrasen la agonía (lo cual, por supuesto, sólo logró que el segundo grupo esperase con mayores ansias).

Algo no muy distinto sucedió el domingo en el Walter Reade, donde *Hurlements* cerró la maratón de un día entero de películas de Debord, organizada por los editores de la revista *Film Comment* y presentado –de acuerdo a los deseos de Debord– en sentido inversamente cronológico. Luego de veinte minutos, dos personas sentadas cerca de la pantalla comenzaron a charlar (no estoy seguro de qué) durante uno de los segmentos mudos de la película. Esto instó a un espectador recurrente sentado al fondo a reprimir

---

43. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century.

en voz alta a los conversadores por faltarle el respeto a la película de Debord. Estos respondieron del mismo modo pronunciando un imperativo profano e insistiendo que la pantalla en negro no era realmente parte de la película. A esto le siguieron otros treinta minutos de relativo silencio (durante los cuales varios espectadores fueron en caravana al lobby para comunicar una falla de proyección) antes de que más voces –en un alboroto fascinante de acentos americanos, británicos, indios y sudafricanos– se hiciesen escuchar. “Podríamos intentar contener la respiración para ver quién aguanta más”, dijo una persona. “El punto de esta película es provocar la discusión”, reflexionó otra, en respuesta a un segundo intento por reestablecer la calma y el orden. Luego, durante el tramo final de negro, una voz desde el medio de la sala se esforzó por convencer al público de cantar “Born in the USA”, de Bruce Springsteen, seguido del himno sindical de 1915, “Solidarity Forever” (con lo que el incondicionalmente anti-sindical de Debord habría pasado de asentir en señal de aprobación a revolcarse en su tumba).

Ahora bien, en términos generales, soy de los que creen que las salas de cine son lugares sagrados que merecen mayor reverencia que casi todas las iglesias; y que las películas exhibidas en su interior deben ser abordadas con un silencio devocional. Cuando el año pasado apareció la noticia de un incidente en un multiplex de Filadelfia, en el que una persona le había disparado a otra en el brazo por hablar durante una proyección de *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008), mi entera compasión fue para el supuesto agresor (sin importar el hecho de que *Benjamin Button* es una película por la que no siento particular entusiasmo). Pero si existe una película que invita a una reacción violenta (y vocal), es *Hurlements*. Y el hecho que la pueda generar a más de medio siglo de su realización, al estar más que nunca prisioneros de lo que Debord llamó “el espectáculo” (una sociedad post-capitalista en donde las representaciones suplantaron por completo a la realidad), no es una proeza a desatender.

Sinceramente, no puedo recordar la última vez que me sentí tan vivo en una sala de cine.

Siendo justo, tal vez sea pedir demasiado al esperar que el público considere seriamente *Hurlements* sin tener al menos alguna noción de las teorías de Debord, razón por la cual la idea del homenaje anti-cronológico de la Film Society tenía perfecto sentido. La tarde arrancó con la reposición de la última película de Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), la cual tuvo su tardío estreno norteamericano durante una función especial del último Festival de Cine de Nueva York, seguida por un panel de discusión entre los estudiosos de Debord que incluían a Marcus y a los cineastas franceses Olivier Assayas y Jean-Pierre Gorin. Posiblemente, la declaración personal más poderosamente articulada de Debord, *In girum* (cuyo título, un palíndromo en latín, se traduce como “Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego”) comienza con la imagen detenida de un público cinematográfico suspendido en estado de felicidad artificial, mientras que la narración de Debord declara: “No haré concesiones para el público en esta película”. Lo que sigue es una sucesión de imágenes originales y reapropiadas –escenas callejeras de París y ataques de caballería de viejas películas hollywoodenses predominan– mientras Debord monta su ataque frontal a “una sociedad completamente consumista” y todo lo que ella incluye. “Desde el comienzo, me he dedicado a derrocar esta sociedad”, declara Debord; e *In girum* cree tan profundamente en las posibilidades de una revolución (aun cuando lamenta a un París post-’68 cuyas brasas revolucionarias se encuentran aparentemente consumidas) que me parece imposible no caer preso de su furor idealista.

Tras verla dos veces, puedo decir que cuento a *In girum* entre las películas más bellas de la historia, incluso cuando la mayoría de los espectadores –actuales y pasados– no estén preparados para apreciar su belleza. Dicho de otro modo, Debord no es para aquellos que suscriben ciegamente a lo que les enseñaron sus profesores o familiares; aquellos que tragan felizmente, como pacientes

en un asilo, las mentiras producidas en masa que promueven la mayoría de las películas de Hollywood y el arte falsificado bajo la categoría de “cine arte”; o aquellos que miden su propia autoestima de acuerdo a cualquier criterio de la “sociedad aceptable” (riqueza personal, familia, progreso profesional, etc.). Para Debord, la única vida que valía la pena vivir era aquella vivida en un estado constante de oposición: oposición tanto al *status quo* como al anti *status quo* (puesto que la rebelión en sí misma estaba en peligro constante de ser mercantilizada), al capitalismo y a la perversión del marxismo disfrazada como comunismo, y a las varias malinterpretaciones de su propia obra. Apropiadamente, junto a la adaptación cinematográfica de 1973 de su famoso texto de 1967, *La sociedad del espectáculo*, el programa de la *Film Society* también incluía su cortometraje de 1975, *Réfutation de tous les juggements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film «La Société du spectacle»*<sup>44</sup>, en el que Debord desacredita sistemáticamente todas las grandes críticas de la prensa francesas a su película, reservando su mayor desprecio para las críticas favorables.

Lo que me trae nuevamente a la pantalla vacía: la primera provocación en celuloide de Debord y una de sus más intrigantes. Frente a ella, la mayoría de los espectadores correrán instintivamente hacia la salida, furiosos por haber malgastado su “preciado” tiempo cuando hay tantas cosas “mejores” y “más importantes” que podrían estar haciendo. Pero aquellos que permanezcan para reflexionar sobre las no-imágenes de Debord, podrían hallarse afligidos por el atisbo revelador de que su aparente vacío tiene tan poco significado como la mayoría de las cosas efímeras de nuestras vidas dentro del espectáculo (o, como lo llamarían algunos discípulos tardíos de Debord, *La Matrix*); esos objetos a los que se les adscribe importancia, las elecciones que avergonzadamente se creen propias, y el conformismo no cuestionado,

---

44. Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que han sido hechos sobre la película «La sociedad del espectáculo».

o cuestionado de la manera más conformista posible. Y ese es el momento en el que Debord habrá comenzado a tener el efecto deseado. Ahora que estas películas han aparecido en Nueva York, ¿se atreverá alguien a exhibirlas, o verlas, en Los Angeles (u otra ciudad de Estados Unidos)? Discútanlo –tan fuerte como deseen– entre ustedes.

## ■ MANNY FARBER

Manny Farber, 1917-2008 (*LA Weekly*, 27/08/2008)

Nunca conocí personalmente a Manny Farber, pero una década atrás, cuando recién comenzaba a trabajar como crítico *freelance* para *Variety* y estaba hechizado por *Negative Space*, la indispensable antología de ensayos de Farber (por entonces reimpresa en una edición extendida), le escribí una carta efusiva de fan en la que, como un discípulo buscando la asesoría de su maestro, le pedía cualquier consejo sabio sobre mi reciente profesión. Unas semanas más tarde, llegó un sobre escrito a mano que contenía una página reciclada de un contrato entre Farber y el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (que había presentado la primera gran muestra de pinturas de Farber en 1978). Al reverso de la página, estaban las siguientes palabras, garabateadas en una letra dura: "Señor Foundas, hasta donde sé, la crítica cinematográfica es un trabajo despiadado, y más aún en *Variety*. No puedo ayudarlo pero aprecio su pregunta". Firmado: Manny.

Esto fue más de veinte años después de que Farber co-escribiese (junto a su esposa y colaboradora, Patricia Patterson) su último texto de crítica cinematográfica publicado - *Kitchen Without Kitsch*, una crítica del hito del cine de vanguardia *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, para el número de noviembre-diciembre de 1977, de la revista *Film Comment*- y una década después de que se retirase del cargo de

profesor en la Universidad de San Diego para dedicarse de lleno a su arte. También fue muchos años antes de que los críticos de cine se volvieran una de las mayores especies en peligro en medio de los despidos masivos, adquisiciones de compañías, y medidas de fuerza sindicales que dominaron las redacciones periodísticas a comienzos del siglo XXI. Pero la brutalidad a la que se refería Farber –en su manera hosca pero característicamente acertada– tenía poco que ver con los cambios imprevisibles en la estabilidad laboral y mucho que ver con las desgastantes y agotadoras realidades cotidianas de la escritura profesional (suponiendo que uno se tomase el trabajo tan seriamente como Farber).

Ya para 1971 y la primera edición de *Negative Space*, Farber, que venía escribiendo críticas desde los cuarenta en *The New Republic*, *The Nation*, *Artforum* y varias publicaciones pequeñas, se quejaba de “los redactores-jefe de los periódicos, convencidos de que los lectores caen como moscas ante la terminología estética”. Porque Farber creía, fundamentalmente, en el cine como una forma artística; algo que él no entendía como los pesados dramas de época, las películas con mensaje y el exotismo extranjero, con el que ya por ese entonces eran bañados de elogios extravagantes por críticos inexperimentados y grupos como la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Contrario a estos espectáculos de “arte elefante blanco” (como los llamó toda su vida), Farber defendió un “arte termita” más modesto y elemental: películas descartables de clase B, westerns, y posteriormente, títulos importantes del cine europeo y experimental que hallaba únicos en su género, llenos de vida, y más interesados en momentos individuales que en temas grandiosos. Acerca del film noir de 1948, *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*), segunda colaboración entre Howard Hawks y Humphrey Bogart –dos de sus artistas termitas favoritos–, escribió: “Uno de los grandes momentos del cine de los años cuarenta dura apenas un abrir y cerrar de ojos: Bogart, al cruzar la calle para ir de una librería a otra, mira un letrero luminoso”.

Mucho antes de que los puntajes, estrellitas y pulgares hacia arriba o abajo se volvieran la moneda corriente de la mayoría de

la crítica de diarios y revistas, Farber había desarrollado un sano disgusto por el rol del análisis cuantitativo al escribir sobre cine. “Lo último que quiero saber es si le gustó o no: los problemas de escribir vienen *después* de eso”, le dijo a Richard Thompson en una entrevista sorprendentemente reflexiva sobre su trayectoria en 1977. “No creo que [la evaluación] tenga alguna importancia; es uno de esos apéndices indeseables de la crítica. La crítica no tiene nada que ver con las jerarquías.” Sin duda, la Academia, el Instituto de Cine Americano y otras entidades constructoras de cánones –sin mencionar a aquellos lectores que leen críticas para que se les diga qué películas deberían ver– no estarían de acuerdo. Pero si la evaluación no importaba, ¿qué era lo que Farber consideraba el objetivo de su escritura crítica? Este fragmento del prólogo a *Negative Space* aporta algunas pistas relevantes:

“Sugerir en qué consisten los errores de una película, o cómo pudo haber tenido la impronta de una novela o una obra teatral a la vieja usanza, parece una ocupación pedante frente a la actividad del cine moderno, que hace pensar en miles de acordeonistas, como Dick Contino<sup>45</sup> en frenética actividad, inspirando y espirando, contrayendo y dilatando su instrumento. Aunque el espacio en el cine se haya particularizado salvaje e ingenuamente (...) no parece indicado que las zonas expuestas a la crítica deban ser entregadas tan por entero a la medición.”

Y allí lo tenemos: el espacio, la última frontera para la mayoría de los espectadores de cine (y críticos), pero el punto de comienzo de la escritura (y de la pintura) de Farber. Farber llamó al espacio “la más dramática entidad estilística” en el cine, con lo que se refería no sólo a la manera literal en la que una película usa el cuadro de la pantalla, sino también al espacio psicológico recorrido por los actores y “el área de experiencia y de geografía que abarca la película”. Este tercer tipo de espacio cinematográfico, que Farber definió como “el estilo unificador más la apariencia básica de una

---

45. Dick Contino es un histriónico cantante, acordeonista y actor norteamericano.

película”, también era considerado el más importante, porque influenciaba –directa o indirectamente– todas las demás variables de la película (desde los movimientos de cámara hasta el estilo de interpretación o los elementos del diseño de producción). De esta manera, según la apreciación de Farber, la versión ganadora del Oscar de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1966), se transforma en “academicismo de edad madura flagelándose en un espacio teatral vasto y hueco”. *Muerte en un beso* (*A Lonely Place*, 1950), de Nicholas Ray, es “una composición relajada, desmadejada, con personajes en cierto modo empequeñecidos, que siguen cada cual su camino”. En los mejores casos, las películas de Howard Hawks “tienen la intrincada enajenación de un buen baile con zapatos cómodos”. Y, tal como se lo preguntó retóricamente en un ensayo para *Artforum* en 1969, ¿Qué es una película de Don Siegel? “Principalmente, un film lúbrico y de mente sucia con una sensación evidente de sordidez de clase media y mediana edad.”

En resumidas cuentas, Farber escribió sobre las películas como si fuesen obras de arte o arquitectura, a través de oraciones con el lacónico detallismo lírico de una puesta de Anthony Mann. Su forma de ver un film consistía en una participación activa: una incapacidad innata para ver cualquier escena o plano sin preguntarse por qué los actores estaban posicionados de esa forma en el cuadro, por qué la cámara estaba situada en ese lugar, o la iluminación era de esa manera, o el porche de un viejo western debería o no haber sido construido de esa forma. La pregunta acerca de cuán deliberadas eran estas decisiones por parte de los cineastas era completamente irrelevante. Los elementos estaban allí y, como en toda obra de arte, demandaban lidiar con ellos. Eso implicaba mirar una película muchas veces, a veces en su totalidad y otras sólo fragmentos (una práctica que Farber incorporó en sus muy recordadas clases universitarias); y también implicaba ver con una atención total, lo que podrá sonar como un abominación en el panorama actual de espectadores jóvenes e imprudentes,

que no ven el problema en acariciar sus blackberrys en medio de una proyección o mirar una película en sus computadoras mientras hacen otras cosas.

El proceso de escritura no era menos riguroso para Farber. “En gran parte se trata de querer hacerlo bien”, le dijo a Thompson; lo que en su caso significaba pasar semanas, meses e incluso años martillando un artículo, dedicando días enteros a una frase. Y aquí volvemos a la idea de brutalidad. Farber era un ex jugador de fútbol americano que, durante los primeros años de su carrera, se ganó la vida como carpintero independiente cerca de Manhattan; pero –tal como reconocería– sería la escritura la que, de ser hecha correctamente, demandaba el mayor esfuerzo. “La palabra debía coincidir con su respectiva imagen, y debía resistir en su lugar”, dijo. “No soportaba ninguna generalización del lenguaje en el periodismo.” Un consejo, me atrevería a decir, que muchos de los autodenominados “críticos” que taponan la blogósfera con sus balbuceos y exabruptos instantáneos harían bien en seguir.

Si personalmente me identifiqué más con el Farber escritor, no significa que reduzca la importancia de sus pinturas, las cuales son al mismo tiempo un corpus de obra en sí mismo y un resultado evidente de la misma imaginación inquieta-demandante-inflexible, responsable de su tarea crítica. Abarcando más de sesenta años –desde mediados de los cuarenta hasta la actualidad–, el arte de Farber recorrió el espectro desde las abstracciones monocromáticas *à la Rothko* (formó parte de la primera muestra grupal organizada por Peggy Guggenheim en 1951) hasta las esculturas ensambladas a partir de materiales rescatados de zonas de construcción. Pero las obras más perdurables y únicas de Farber son las pinturas coloridas y figurativas realizadas a partir de mediados de los setenta –pintadas inicialmente sobre papel y más tarde directamente sobre madera– inspiradas en objetos cotidianos comunes como golosinas, artículos de oficina y las chucherías desordenadas de su hogar-jardín-estudio en el pueblo de Encinitas: pedazos inconexos de flora y fauna ubicados alegremente junto

a trozos de papel arrugado (que generalmente contienen notas garabateadas en la letra de Farber), vías de tren, acero oxidado y viejas fotografías. Es la colección de la vida de Farber y de su vida junto al cine.

Coherentes como totalidad y gloriosas en su desorden voluntario, estas pinturas (exhibidas recientemente en la muestra itinerante de 2004, "Manny Farber: About Face") pueden parecer, tal como la propia escritura de Farber, intimidantes o incluso indecifrables a primera vista. ¿Por qué razón hay pedazos de un chocolate Hershey's a medio comer, un puñado de caramelos Red Hots, un par de hebillas de metal y la esquina de un cuaderno apoyado sobre un fondo de dos rectángulos superpuestos en una pintura titulada como el film de Robert Altman, *Del mismo barro (McCabe and Mrs. Miller, 1971)*? ¿Y por qué, en otra pintura de su serie "Auteur", en homenaje al film *Las tres noches de Eva (The Lady Eve, 1941)* de Preston Sturges, hay restos de un caramelo Tootsie Roll en medio de trencitos de juguete y una caja cerrada de tabaco Holiday? Observen detenidamente, de cerca, las pinturas de Farber y sus secretos –algunos al menos– se descubrirán por sí mismos. Supongo que lo que trato de decir es que Farber no era fácil –como crítico o artista–, y que la gente se ha vuelto condicionada a resistir las cosas difíciles.

En sus últimos años, Farber pintó prodigiosamente y no demostró demasiado arrepentimiento por el fin de su carrera de escritor. Dio alguna que otra entrevista, incluida una muy buena con Kent Jones en *Film Comment*. Y fue homenajeado dos veces en el cine: por su amigo y colega cercano Jean-Pierre Gorin, en la extraordinaria *Routine Pleasures (1986)*, y por el británico Chris Petit, en el cálido documental/road movie *Negative Space (2001)*. Al mismo tiempo, uno podía hallar su influencia termita viva y coleando en una generación de seguidores y ex alumnos que incluyen al cineasta Michael Almereyda, el novelista Rex Pickett (*Entre copas [Sidedeways, 2004]*) y varios de los mejores críticos del país: Carrie Rickey, Jonathan Rosenbaum, Duncan Shepherd y J. Hoberman, del

*Village Voice*. Finalmente, con la reimpresión de *Negative Space* en 1998, Farber fue fruto de varios rescates y consideraciones pendientes como maestro de su arte, y ahora, que ya no se encuentra entre nosotros, seguramente será alabado todavía más (¿acaso no es siempre así?). Pero he allí la trampa más difícil de los obituarios y homenajes: sería demasiado fácil mirar hacia atrás a la obra de Manny Farber y decir que fue mucho mejor que nosotros, meros mortales, que escribimos y pintamos y enseñamos. Pero tengo la sospecha de que el propio Farber aspiraba a un estándar de excelencia que esperaba que los demás también cumplieren, y es posible que haya sentido más de un dejo de decepción al ver que tan pocos estaban a la altura del desafío. Como digo, Manny Farber no era para nada fácil.



## JEAN-LUC GODARD

Una guía necesariamente incompleta a Godard (*LA Weekly*, 02/05/2008)

Dado que hace sólo seis meses J. Hoberman escribió en el *Village Voice* que “desde *Sin aliento* (*À bout de soufflé*, 1959), pasando por *Week End* (*Le week-end*, 1968), [Jean-Luc] Godard reinventó el cine”, ¿Qué más hay para decir sobre la retrospectiva dedicada precisamente a esos diez años de la obra del cineasta más analizado, debatido, desafortadamente seguido e influyente de la historia del cine? La respuesta corta: todo y nada. A continuación, un índice esperanzadamente útil a la serie de cinco semanas que se dará en el Film Forum, titulada “Los 60s de Godard”:

**A** es por *Alphaville, un mundo alucinante* (*Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), ese profético policial negro de ciencia ficción que transcurre en un mundo donde la emoción es una ofensa capital y la tecnología es la nueva religión. En 1965, este podía parecer un trabajo caprichoso y predecible de anti-futurismo. Hoy, parece más cercano a un documental.

**B** es por *Breathless* (El nombre en inglés de *Sin Aliento*): un título, pero también una filosofía; es la velocidad a la cual Godard se mueve a través de una película, y posiblemente a través de la vida, devorando arte, objetos culturales efímeros, filosofía, política, sexo, deporte.

**C** es por... bueno, que ésta sea una elección del lector: podría ser por la revista *Cahiers (du Cinéma)*, donde Godard empezó a propugnar su adoración por el cine de Hollywood de los años cincuenta; o por Coutard (Raoul), el brillante camarógrafo que filmó todas las películas de esta serie menos tres, desde la imagen en blanco y negro, hacéla-como-puedas de *Sin aliento, El soldadito (Le petit soldat, 1963)* y *Los carabineros (Les carabiniers, 1963)* hasta el vistoso formalismo pop de *Pierrot el loco (Pierrot le fou, 1965)*, *La chinaise (1967)*, y *Week End*; o puede referirse a *Contempt* (título en inglés de *El desprecio [Le mépris, 1963]*), la película de Godard que atesora incluso la gente que asegura que “no entiende” a Godard (la deconstrucción de un matrimonio en medio de la construcción de una película, el uno inseparable de la otra).

**E** es por “everything” (“todo”, en inglés) - que es lo que Godard dijo que una película debería incluir, además de ser parcialmente el título de una nueva “biografía de trabajo” parcial del cineasta, *Everything is cinema (Todo es cine)*, que estará a la venta en el Film Forum mientras se pase la serie de películas. Otro libro sobre Godard (justo lo que necesitamos, ¿no?). Pero este, escrito por el crítico del *New Yorker* Richard Brody, es apasionante, exhaustivo, y, sobre todo, poco dispuesto a tragarse el opio de las masas que dice que el trabajo de Godard posterior a los años sesenta es de alguna manera inferior al que hizo antes. Brody argumenta repetidamente y con gran convicción que Godard todavía es grande; son las películas las que se volvieron más pequeñas.

**K** es por Anna Karina, la musa danesa, la más perdurable de las nuevas mujeres de la nouvelle vague, sea brillando como un chupetín de arcoiris en medio de la gloria Technicolor que es *Una mujer es una mujer (Une femme est une femme, 1961)*, tirando humo como una novia de gángster desprejuiciada en *Asalto frustrado (Bande à part, 1964)* o encontrándose con su inevitable destino trágico en *Vivir su vida (Vivre sa vie, 1962)*.

**L** es por “love” (“amor”, en inglés), la mercancía más frágil en las películas de Godard (y siempre la primera baja en medio de causas mayores).

**M** es por *Masculino femenino* (*Masculin féminin*, 1966): la preferida de este crítico; una película sobre “los hijos de Marx y la Coca-Cola”, pero sobre todo para quien se haya estremecido con el fervor inagotable y la fatal arrogancia de la juventud.

**P** es por prostitución, una manera decente de ganarse la vida si sos *une jeune fille*<sup>46</sup>, en el nuevo capitalismo. Además, las películas dan a entender que todos nos estamos vendiendo de alguna manera u otra.

**R** es por revolución: la cinemática, encendida por *Sin aliento*; la social que se revuelve en la taza de café de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), y que estalla en un departamento abandonado en *La chinaise*. R también es por “rojo”, el color elegido por las revoluciones, y de la sangre derramada; o, tal vez - como Godard alguna vez le dijo a un entrevistador- tan sólo un color.

**V** es por violencia (física, intelectual, emocional); la moneda cultural principal del siglo veinte. La violencia está en todas partes en estas películas, y hasta Godard retrocede ante ella. Son películas que parecen transcurrir en el espacio cada vez más estrecho que separa al “disparo” de una cámara y aquél que se hace con un arma.

**W** es por *Week End*: el fin del mundo (y, según indica el cartel final, del cine), como un embotellamiento épico y epocal. De hecho, era sólo el comienzo del fin del primer período de una carrera que, como todas las de los grandes artistas, se ha caracterizado por la reinención constante.

---

46. Una chica joven. En francés en el original.

Z es por “zero” (“cero”, en inglés); adonde desean regresar los personajes en el estudio de TV de *Le Gai Savoir* (1969) (y también Godard), y el punto de partida de la segunda fase de una carrera que ha incluido las películas intensamente marxistas que hizo en colaboración con Jean-Pierre Gorin, experimentos en video y otros nuevos medios, además de relacionarse con una mirada crecientemente circunspecta sobre la compra y venta de la historia (en las obras maestras tardías, como *Elogio del amor* [*Éloge de l'amour*, 2001] y *Nuestra música* [*Notre Musique*, 2004]). En esos cuarenta años, Godard casi nunca ha hecho lo que se esperaba de él, lo cual ha alienado a algunos de sus defensores, ha reducido su público y ha continuado iluminando nuevos horizontes cinematográficos.

El índice es incompleto, pero también lo son las películas, con sus interrupciones brechtianas, sus desertores sónicos, sus grandes acciones relegadas a textos en pantalla, y otros tantos reconocimientos tácitos, que hacen que, dado que todo es cine y que el cine debería aspirar a ser todo, estos ideales –como la mayoría en la vida y en el arte– permanezcan apenas fuera del alcance.

## ■ JONATHAN CAOUCETTE

Qué hay en *Tarnation*<sup>47</sup> (*LA Weekly*, 14/10/2004)

En la primavera de 2001, Abbas Kiarostami me dijo: “Creo que los mejores escritores son los que hemos conocido en los últimos cien años, pero los mejores cineastas no necesariamente”. Kiarostami y yo estábamos en Durham, Carolina del Norte, en el estreno mundial de *ABC Africa*, el primer trabajo del director iraní filmado completamente en video digital, formato que ha seguido empleando desde entonces. Y era el video, pensaba Kiarostami, el que iba a cambiar para mejor el paisaje del cine. “Por culpa de los requerimientos económicos de las cámaras de 35mm”, continuó, “hubo un montón de gente que no se pudo permitir usarlas. Ahora cualquiera puede agarrar una cámara digital como si fuese una lapicera. Si tenés la mirada y creés que sos un director intuitivo, no hay más obstáculos”.

Corte al mes pasado en un atestado restaurante de Toronto, donde hay una fiesta privada en honor de una de las películas más comentadas del festival de este año. El film se llama *Tarnation* (2004) y es posible ver, en la figura de su guionista/director de 32 años, Jonathan Caouette, la realización de la profecía de

---

47. “What in Tarnation”, juego de palabras intraducible: el título de la película es una interjección similar a “¡demonios!” o “carajo”.

Kiarostami. No importa que el chiflado, hermoso y cubista acto de autoexploración de Caouette haya sido registrado en diferentes formatos de cine y video, ni que tenga más en común con los autorretratos vanguardistas de Stan Brakhage y Jack Smith que con *El proyecto Blair Witch (The Blair Witch Project, 1999)*, *Mar abierto (Open Water, 2003)* u otros pioneros de alto perfil de “la revolución del video digital”. Recopilada a partir de tres décadas de fotografías, películas caseras y video-diarios; decorada con fragmentos de cine y televisión y acompañado por un desfile de clásicos pop-rock; condensada con software hogareño de Macintosh en un paquete de 88 minutos cuyo peso atómico se acerca al del plutonio, *Tarnation* no es solamente lo último en cine hazlo-tú-mismo: es una especie de apoteosis. Y si Caouette les parece un poquito mayor como para considerarlo un niño prodigio, esperen hasta haber visto esta película. Álbum familiar excavado en lo más profundo de la memoria, *Tarnation* es la autobiografía de Caouette reconstruida en un torbellino de imágenes e ideas sobre la neurosis, el amor maternal, la homosexualidad y otros nudos en el cuello, que explotan en la pantalla como piezas de los sueños que intentamos rearmar cuando despertamos.

“Él es el primer cineasta auténticamente marginal de esta época que ha encontrado un público *mainstream*, como el que Daniel Johnston consiguió con la música o Henry Darger con las artes visuales”, me dijo John Cameron Mitchell, el creador de *Hedwig (Hedwig and the Angry Inch, 2002)*, cuando lo crucé en Toronto la tarde siguiente. Según cuenta la historia, fue Mitchell quien presionó a Caouette para que terminara de editar las más de cien horas originales de metraje cuando algunos fragmentos –incluyendo el tan cacareado monólogo en que un Caouette de once años asume la identidad de una maltratada ama de casa tejana– aparecieron en el reel del aspirante a actor. “A principios de 2003, Jonathan quería audicionar para mi película *Shortbus (2006)*, en la que todos los actores tienen sexo de verdad”, siguió Mitchell. “Como llegó tarde, me escribió una carta apasionada sobre su madre, su actuación,

sus influencias. Estaba manuscrita, y era tan intensa que yo le contesté algo como ‘por supuesto que voy a mirar tu video’. Se pasó toda la noche en vela para editarlo y al día siguiente me lo entregó en mano. Y me dijo: ‘¿Podemos verlo juntos?’ Así que lo miramos en mi casa, y fue impresionante”.

A partir de ahí, Caouette se ocupó febrilmente de preparar una versión en largometraje para la edición de ese año del Festival de Cine y Video Experimental Lésbico & Gay de Nueva York (alias el Festival MIX). Con una duración de casi tres horas y sustancialmente distinta del corte final –y con un final actuado en el que el abuelo de Caouette mata a tiros a Jonathan–, esa proto-*Tarnation* aun así alcanzó para convencer a Mitchell (y luego a Gus Van Sant) de sumarse al proyecto como productor ejecutivo. Entretanto, el director del Festival MIX, Stephen Winter, tomó él mismo las riendas de la producción.

“Aun con casi el doble de duración, *Tarnation* era absolutamente fascinante y distinta a todo lo que había visto antes”, me dice Winter por teléfono desde su oficina de Nueva York. “Era la obra de alguien que llevaba décadas haciendo cine, con los instintos correctos y una creatividad fuera de serie”. Otro espectador temprano del film, el veterano publicista (y a veces actor) de cine independiente Mickey Cottrell, estaba igual de impresionado. “Esta película te coge hasta que sangrás, y después te da vuelta y te besa con ternura”, le escribió en un e-mail a Mitchell antes de ofrecerse a trabajar gratis en la producción. Con Sundance en el horizonte, Caouette, Mitchell y Winter –ahora también junto al montajista Brian Kates– se propusieron recortar y reformar la película, sufriendo para mantenerse fieles a la visión original de Caouette. “Siempre estuvo frente a nuestros ojos”, señala Winter. “Pero también había otras cinco o seis historias ahí. Así que después de dar vueltas un tiempo, le sugerí a Jonathan: ‘Mirá, ésta es una película sobre vos y tu madre. Y si ese es el principio rector, entonces todo lo que no se trate de vos y tu madre se va’. Era tan sólo cuestión de escuchar al film y dejar que él nos dijese de que se trataba”.

“Estoy pasando el mejor momento de mi vida”, dice Caouette durante la cena en Toronto. Bien puede que sea así. Después de todo, Toronto es la última parada de una vertiginosa gira mundial que comenzó en Sundance en enero y desde entonces ha incluido apariciones en Cannes, en el Festival de Películas Subestimadas de Roger Ebert y en el Festival de Cine de Los Angeles (donde ganó el premio mayor en la competencia de documentales). Más importante aún para un trabajo que no hace tanto tiempo podría haber quedado relegado a salas del under o galerías de arte, fue comprado por la distribuidora independiente Wellspring (cuya aventurera grilla de lanzamientos del 2004 también incluye *The Brown Bunny* de Vincent Gallo y *Nuestra música* (*Notre musique* de Jean-Luc Godard), que lo estrenará en cines de arte y ensayo de más de treinta ciudades importantes durante los próximos meses. Nada mal para una película con un presupuesto declarado de 218 dólares con 32 centavos, hecha por un director autodidacta de quien algunos dudaron que viviera para ver su cumpleaños número 18.

Nacido en Houston en 1972, Jonathan Caouette pasó la mayor parte de su infancia saltando de un hogar adoptivo al siguiente –en algunos de los cuales fue abusado físicamente– mientras su madre soltera, Renee, entraba y salía de hospitales psiquiátricos. A pesar de que eventualmente terminó a cargo de sus ancianos abuelos, la adolescencia de Jonathan fue una etapa de indisciplina salvaje en la que frecuentó bares y clubes gay de Houston, a veces disfrazado de “muchachita gótica” para aparentar mayor edad de la que realmente tenía. No resultaba difícil conseguir alcohol y drogas, lo que condujo al episodio en que un Jonathan de doce años se fumó dos cigarrillos de marihuana que, sin que él lo supiera, habían sido espolvoreados con el pesticida PCP. Las secuelas dejaron a Caouette con un autodiagnosticado “trastorno de despersonalización”, que lo hacía sentirse como un extraño mirando su propia vida desde afuera.

“Fue como si alguien hubiese vaciado un tanque de novocaína en mi cerebro”, me explica Caouette mientras almorzamos, en

uno de sus últimos días en Toronto. “Me dañó los sentidos y, en fin, me arruinó la vida durante mucho tiempo. No sé si ha desaparecido por completo, pero por lo menos he conseguido dominarlo. Lo más grave que tengo ahora son algunas dificultades para concentrarme”. (Caouette pensó el estilo de montaje con-déficit-de-atención, proustiano-en-ácido, de *Tarnation* –así como el uso en pantalla de textos en tercera persona para narrar la historia– como una forma de replicar para el público los efectos de fragmentación y distanciamiento de la despersonalización.) Caouette nunca volvió a experimentar con drogas: se volcó a otra adicción. De forma tan constante como compulsiva, se filmó a sí mismo, a su familia y a sus amigos; a veces capturando situaciones tan inocentes como un paseo en auto con su abuela, a veces poniendo en escena cortometrajes improvisados con títulos como *Acuchillador de tobillos* y *Ninfa porcina*. Al ver esos fragmentos incorporados a *Tarnation*, se hace evidente que, para el joven Jonathan, apuntar la cámara sobre él mismo y su contexto significaba más que una simple vía de escape. Era un medio de supervivencia. “La cámara era una especie de arma”, dice. “Me permitía sentir que tenía el control sobre lo que estaba viviendo”.

Si bien el confiado pero modesto Jonathan Caouette, sentado frente a mí en esta tarde en particular, ha llegado a ver a su cámara más como herramienta creativa que como mecanismo de defensa, ese cambio no fue de ningún modo veloz. Antes de su providencial encuentro con Mitchell, Caouette había pasado varios años considerando darle otros usos menos autobiográficos a su material, entre ellos la idea de un film “de terror parapsicológico” que habría convertido a sus películas caseras en flashbacks y *flashforwards* de un relato por lo demás ficcional. “Estaba en una especie de zona de seguridad; no quería exponerme personalmente”, me dice Caouette. “Trataba de pensar en formas seguras de usar este material sin decir ‘éste soy yo, ésta es mi madre, etcétera’. Pero también quería justificarme como cineasta, y esto era lo que tenía más cerca, más a mano para trabajar”. No es que los

miedos de Caouette por exponerse a la mirada del público junto con su familia hayan desaparecido en las semanas previas al estreno en el Festival MIX. “Llevé a mi madre a la proyección”, dice, “y no sólo era la primera vez que ella vería la película, sino que era la primera vez en que yo iba a decirle, a través de la película, cómo me sentía. Durante la función, espiaba sus reacciones y no podía parar de pensar ‘¿qué he hecho? ¿Qué estoy tratando de demostrar?’”

Cuando Caouette habla sobre Mamá, cosa que hace con frecuencia, suaviza la voz y su mirada se vuelve distante; da la impresión de que estuviera soñando con un escenario de y-vivieron-felices-para-siempre en el que su película sirviese como exorcismo para los enormes demonios de Renee. (Aunque ella haya sido rehospitalizada justo antes del comienzo de Toronto, Caouette no lo mencionó durante nuestra entrevista). Y hay muchos momentos en los que *Tarnation* parece estar hablada en algún lenguaje extraño que comprenden sólo dos personas en todo el mundo: Jonathan y Renee. Así y todo, más allá de eso –o quizá a causa de eso–, este film intensamente privado ha conectado con públicos diversos y lejanos en maneras que su propio autor jamás habría creído posibles. “Incluso después de Sundance, no terminaba de convencerme de que la película fuera accesible para más de un puñado de personas”, confiesa Caouette. “Después, en el festival de Roger Ebert, el 75 por ciento del público eran señoras de setenta, ochenta años. Estaba seguro de que iban a salir corriendo, que no iban a entender. Y, quién lo hubiera dicho, la mitad de ellas vinieron a abrazarme y contarme sobre sus sobrinas y sobrinos, hijos e hijas que habían sufrido enfermedades mentales. Fue una manera bizarra y hermosa de empezar una conversación. Fue entonces cuando supe que esta película le estaba pegando a la gente en un lugar muy específico.”

Por su parte, el productor Winter ve el atractivo de *Tarnation* en términos algo más primales: “Todo el mundo tiene una madre. Y cada familia tiene alguna historia de algo que salió mal y que

define a esa familia tanto como sus logros. La gente sabe cómo es pasar por todas esas cosas y aun así conservar el amor y la esperanza hacia su familia. Está eso, y el hecho de que cinematográficamente es deslumbrante.”

¿De dónde diablos viene una *Tarnation*?<sup>48</sup> ¿Se puede señalar en un mapa? Con esas preguntas en mente, inmediatamente después de Toronto abordo un avión rumbo a Houston, Texas, tierra de los Bush y de barbacoas, donde, efectivamente, todo el mundo conduce camionetas. Pero, no lo olvidemos, también es la tierra de Caouette donde, el hijo precoz de la familia más disfuncional desde los Friedman<sup>49</sup>, logró encontrar una red de contención que lo ayudó a llegar a adulto como persona y también como artista. De modo que quizá, entre sus muchas otras virtudes, *Tarnation* tenga el antídoto contra los estereotipos retrógrados acerca del “estado de la estrella solitaria”, coronado por la maravillosa secuencia en que vemos fragmentos de la versión musical de *Tercio-pelo azul* (*Blue Velvet*, 1985) que Caouette coescribió con un amigo y consiguió representar en su secundaria.

Conduciendo mi propia camioneta plateada de cuatro puertas por las congestionadas rutas y caminos de Houston, llego hasta la casa de Jeff Millar, quizá mejor conocido como el coautor (con Bill Hinds) de la historieta satírica *Tank McNamara*, que lleva muchos años publicándose, pero quien también fue, desde 1964 hasta su jubilación en el 2000, el crítico de cine principal del diario *The Houston Chronicle*. Un tipo alto y jovial, cuyos dolores de espalda lo obligan a permanecer acostado durante toda la entrevista y que me dice que abandonó la crítica “cuando las películas empezaron a ponerse estúpidas a propósito”, en 1984 Millar fue voluntario del programa Hermanos Mayores / Hermanas Mayores de América, durante el cual se encontró formando dupla con un Caouette

---

48. “Where in *tarnation* does a *Tarnation* come from?”. Como evidencia la traducción, el término ‘*Tarnation*’ puede interpretarse como ‘diablos’.

49. En alusión al film *Capturing the Friedmans* (2003).

de doce años. “Ahí estaba yo, un crítico de cine, con Jonathan que hacía películas en Super-8: era una especie de obiedad”, dice Millar. “Nuestras excursiones le encantaban. Íbamos al cine, a funciones privadas. Y después solíamos sentarnos a hablar de lo que habíamos visto. Nos llevamos bien desde el principio”. También desde el principio, Millar fue muy consciente de la difícil situación de Caouette. “Me dijeron que era un chico problemático, y vi abundantes pruebas de eso en su casa”, dice. “Acababa de destrozar la casa entera. La primera vez que fui, las persianas estaban hechas polvo y, adentro, había dañado los muebles y hecho agujeros en las paredes de yeso”. Millar, a quien Caouette describe como “una increíble, dulce imitación de figura paterna”, siguió viendo regularmente a Jonathan durante unos tres años, y hasta llegó a pagar la película y el revelado de uno de sus cortometrajes.

Ambos siguen en estrecho contacto hasta el día de hoy (lo cual, por lo que respecta a Caouette, parece de lo más normal). De los tres días que pasé en Houston, quizá la impresión más fuerte que me llevo es lo íntimamente conectado que sigue estando Caouette con tanta gente de por aquí, como si alguna suerte de árbol genealógico sustituto se estirara desde Houston hasta Nueva York. Por supuesto, no es para nada raro que las estrellas de cine atraigan una corte de admiradores y mejores amigos advenedizos. Lo que hace distinto al caso de Caouette es cuán profunda y genuinamente parecen haberse preocupado siempre sus amigos por él, y viceversa. No importa en lo más mínimo que de pronto se haya vuelto famoso; eso es accesorio. Por poner un solo ejemplo, podemos citar a Eve Kleinman, antigua consejera de la colonia del Centro Comunitario Judío donde asistía Jonathan de chico. “Fue simpatía a primera vista”, dice Kleinman mientras tomamos café en el gigantesco Starbucks, junto al shopping Houston Galleria, que estoy usando como oficina improvisada. “Simplemente gravitamos el uno hacia el otro. Y recuerdo cómo llegué a casa y le rogué a mi madre ‘por favor, ¿podemos adoptar a este chico?’ ¡Lo quería para mí!” Caouette tenía cinco años en ese entonces.

Kleinman tenía dieciséis. “Me preocupé por él toda su vida”, sigue Kleinman, “y cuando era más chico lo único que me importaba era que siguiera vivo, que creciera. No sabía con exactitud cuál era su situación, pero sabía que no era buena.”

Ninguno de los que hablan conmigo en Texas, sin embargo, parece conocer tan bien a Caouette como una brillante mujer de San Antonio llamada Joan Williams, quien resulta ser la madre de su hijo de nueve años, Josh. “Él tenía dieciséis y yo tenía dieciocho”, me cuenta Williams. “Un compañero mío del colegio lo encontró en un club *after-hours* y dijo ‘ustedes dos se van a llevar bien’. Así que me llevó a la casa de Jonathan para que lo conociera y fue loquísimo, como un apretón de manos eléctrico. Fue como si ambos nos diéramos cuenta al instante que éramos almas gemelas”. Luego, en 1994: “Yo vivía con mi madre e iba a una escuela de oficios; medio pobre, apenas sobreviviendo. Y Jonathan no para de llamar para decirme ‘tenemos que ir a Woodstock, es el 25° aniversario’. Le dije que me encantaría pero que no tenía plata para la entrada. Y un día me llamó para contarme que había comprado los tickets. Así que dije que sí. Yo pensaba ir al festival y volverme en autobús ni bien terminara, pero en el curso de los tres días que estuvimos acampando en el barro, Jonathan me convenció de que me quedase en Nueva York con él. A él no le gustaba estar solo, y me dijo ‘no se me ocurre nadie mejor que vos para que esté aquí conmigo’. Y no le pude decir que no a eso. En Nueva York, vivimos juntos unos ocho meses en un hotel de mala muerte, en la Calle 17 y Union Square. Y luego, de la nada, él dijo ‘no soporto más esto, tengo que volver’. Y fue justo por esa época cuando descubrí que estaba embarazada.”

Si bien Williams reconoce que el abiertamente gay Caouette se encontraba con hombres mientras estaban juntos, se apresura en aclarar que “nunca conocí a ninguno; él me mantenía lejos de esas cosas”. De todas formas, luego de que se separaran y naciera Josh, “hubo un período de un par de años en que no estuvimos del todo en contacto. Cuando Josh cumplió dos años, Jonathan

finalmente se instaló del todo en Nueva York y poco después ya habíamos arreglado nuestros problemas. Desde entonces todo ha sido genial". Resulta curioso que ni una sola mención a Joan o a Josh haya sobrevivido en la versión final de *Tarnation*, aun cuando Josh aparece brevemente en pantalla haciendo de su padre, en una secuencia que reconstruye los años de hogares adoptivos de Jonathan. "Estábamos en la versión original", dice Williams, "pero cuando Jonathan se la mostró a Stephen Winter y John Cameron Mitchell, les pareció que nuestra historia era demasiado importante como para ser una mera subtrama. Jonathan me dijo que voy a aparecer en *Tarnation 2*", se ríe. "En esa voy a ser la estrella".

Vayamos o no a ver alguna vez una *T2*, y a pesar de vivir en una época en que los dvds han convertido más en regla que en excepción a las versiones reestructuradas y reconfiguradas de las películas, resulta fácil imaginar que *Tarnation*, como la siempre-en-progreso *Star Spangled to Death* (2004) de Ken Jacobs, bien puede seguir evolucionando y reapareciendo. (Incluso ahora, las copias de la película empleadas para el lanzamiento general de *Tarnation* difieren ligeramente de la versión de Sundance. Por razones legales, ciertos clips de películas y canciones tuvieron que ser cambiados, al igual que algunos de los textos en pantalla sobre la relación de Jonathan con su padre, Steve, quien parece ahora un poco menos indiferente que en el pasado). "Todavía tengo ganas de hacer un montaje de cuatro horas de la película", dice Caouette, "pero iría más por el lado de una video-instalación, que fue una de mis ideas iniciales para el material: incorporarlo a alguna especie de mezcla de medios, donde habría pantallas de LCD por todos lados y la gente podría entrar y salir libremente tantas veces como quisiera". Entretanto, allí donde se ha exhibido *Tarnation*, se ha discutido acerca de qué es lo que elegirá hacer Caouette a continuación. Es simple: cuando se hace una película como ésta –en términos de Winter, "el cierre perfecto para los primeros 31 años de una vida"–, ¿con qué se sigue adelante?

"Creo que es una buena pregunta, pero no es tan complicada", dice Mike Lubin de la agencia William Morris, que tomó a Caouette

como cliente luego de la premiere de Sundance. “Me parece que si se mira la película prestando verdadera atención a sus influencias, puede verse en Jonathan el potencial para convertirse en uno de los grandes directores de su generación. Hay una mente muy aguda, muy fascinante allí, no tan distinta a la de un Tim Burton o un Spike Jonze: grandes cineastas experimentales que hacen cosas con un estilo visual único sin salirse del terreno comercial. No me parece que esas dos cosas sean mutuamente excluyentes. Estoy ansioso por ver qué haría Jonathan con un *thriller* de estudio o una película fantástica para niños.”

Hasta donde sabemos, el propio Caouette rebosa de ideas, algunas para proyectos más convencionalmente narrativos (tiene un guion de terror que le gustaría filmar) y otros tanto más experimentales que *Tarnation*. De hecho, lo que gustaría hacer ya mismo, “así no desaparezco”, es realizar una película compuesta totalmente de metraje ajeno; específicamente, cortar y pegar escenas de tres films de los setenta, todos protagonizados por la misma famosa actriz texana, hasta que tengamos la impresión de estar viendo el recorrido de un único personaje. En otras palabras, si *Tarnation* puede verse como el *Drogas, amor y muerte* (*Drugstore Cowboy*, 1989) de Caouette, los espectadores no deberían necesariamente esperar su *Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, 2000) a corto plazo.

“Hay una noción terrible que atraviesa a Hollywood”, dice Lubin. “La idea de que hay que volverse más y más grande, y en el proceso renunciar a tus raíces en el cine independiente o el video-arte, sólo para hacer dinero y hacer películas más grandes. Por lo que conozco de Jonathan, sé que va a encontrar una manera de hacer películas únicas y personales –películas que puedan realizarse aun en circunstancias miserables– y equilibrarlas con producciones a mayor escala, más complejas. No creo que vaya a renunciar al costado más auténtico, más underground de su cine”. “Es una persona con la capacidad de decir la verdad”, lo secunda el publicista Mickey Cottrell. “En eso me recuerda a Cassavetes. Tiene una conciencia de sí mismo tan grande que no puede ignorarla:

sabe quién es, de una forma en que poca gente lo sabe a los 31 años. Muchos le han hablado de numerosos proyectos, pero hasta donde yo sé, nadie fue y le dijo 'aquí hay un guion, un proyecto de estudio'. El poder de su mirada personal es tan evidente que espanta a las personas superfluas. Los que se le acercan son los que desean preguntarle '¿qué querés hacer vos?'"

Si, como señaló Delmore Schwartz, en los sueños comienzan las responsabilidades, entonces puede que con la concreción de esos sueños –ni hablar de conseguir la fama– esas responsabilidades se hagan mayores y más demandantes. "Está todo el tiempo tan ocupado", me dice por teléfono David Sanin Paz, el novio hace tiempo de él, desde el departamento que comparten en Nueva York, con un leve dejo de cansancio en su voz. "Es duro, pero las cosas marchan bien, y pude viajar un poquito con Jonathan. Desde el día en que lo conocí y vi lo que hacía, supe que esto iba a terminar sucediendo. Él nunca se dio por vencido". De hecho, más que cambiar a Caouette para mal, el éxito inesperado parece haberle dado un nuevo impulso a su vida, haciéndolo sentirse cómodo en su propia piel de una forma que no había experimentado en décadas, si es que alguna vez lo había hecho. "Realmente lo ayudó a librarse de todo aquello que se había guardado durante tanto tiempo", sugiere Joan Williams, que planea mudarse a Nueva York con Josh para estar más cerca de Jonathan. "Cuando nos conocimos, una de las primeras cosas que me dijo fue que no había llorado en ocho años. Se había olvidado cómo se hacía. Le llevó un largo tiempo volver a llegar a ese punto, y me sentí muy orgullosa de él cuando por fin lo logró".

En mi último día en Houston, descubro que hay algo más que cambió en Caouette. "Ya no está todo el tiempo con la cámara enci-ma", dice Stacy Mowlery, una amiga de la época clubista de Caouette que también aparece en la película. "Lo más extraño de haber visto a Jonathan hace poco, durante un par de días en los que pasó de todo, fue que no estuviera registrando nada. Pero sigue siendo Jonathan. Es hermoso. Y tiene el más increíble de los espíritus".

## ■ Reportajes



## ■ MICHAEL CIMINO

Michael Cimino revisa su famoso fracaso, *La puerta del cielo*, que posiblemente siempre haya sido una obra maestra (*Village Voice*, 20/3/2013)

“Éste es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se vuelve un hecho, impriman la leyenda.” Este es el proverbio del clásico de 1962 de John Ford, *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), y así ha sido para *La puerta del cielo* (*Heaven’s Gate*, 1980), el western de lucha de clases escrito y dirigido por uno de los discípulos de Ford más puros entre los cineastas norteamericanos contemporáneos: Michael Cimino. Estrenada en una sola sala de Nueva York en el otoño de 1980, para luego ser retirada de cartel por United Artists, su atormentada distribuidora; *La puerta del cielo* fue relanzada al año siguiente en una versión recortada drásticamente y ha permanecido en el léxico popular como un eufemismo sin contexto (nombre clave para un exceso y fracaso hollywoodense a gran escala, bautizado tras una película que poco público ha podido ver y juzgar por sí mismo a lo largo de las últimas tres décadas).

Ahora, finalmente, los vientos de cambios han comenzado a soplar a favor de *La puerta del cielo*. Una nueva y asombrosa restauración llevada adelante por *Criterion Collection*<sup>50</sup> y supervisada por

---

50. Criterion Collection: sello estadounidense dedicado a editar grandes obras cinematográficas restauradas, con múltiples extras.

Cimino ha devuelto la película a los cines en su gloria total, sin cortes, comenzando con las funciones especiales en los festivales de Venecia y Nueva York, donde fue ovacionada de pie. La proyección en Nueva York –un regreso a “la escena del crimen”, según comentó una vez finalizada, un Cimino visiblemente emocionado– fue una reivindicación particularmente dulce para el cineasta; al igual que el titular del *New York Times* “El tiempo le ha sentado bien a *La puerta del cielo*” (la película había sido destrizada en 1980 por Vincent Canby, por entonces, crítico principal del periódico).

Luego, el pasado octubre, *La puerta del cielo* se exhibió en la función de clausura del festival francés de Grand Lyon, una celebración de películas clásicas organizada por el Institut Lumière, el museo ubicado en el terreno de la antigua fábrica fotográfica en donde los hermanos Auguste y Louis Lumière produjeron algunas de las primeras películas del mundo. La proyección se realizó en un gimnasio reacondicionado con un público de más de cuatro mil espectadores, y la reacción fue nuevamente eufórica. Esa misma noche, en una cena homenaje a Cimino en un pequeño restaurant de Lyon, Thierry Frémaux, director de programación del Institut Lumière, proclamó que era tiempo de comenzar a pensar en *La puerta del cielo* no sólo como una película que merecía una mejor reputación, sino como una de las obras maestras de todos los tiempos.

“Durante todos esos años sentí que *La puerta del cielo* era un globo hermoso y fantásticamente colorido atado a una cuerda a mi cintura, imposibilitado de salir volado”, dice Cimino mientras cena en Marino, su lugar preferido de comida italiana en la avenida Melrose, donde va cuando no quiere que lo reconozcan. Es el tipo de lugar al que se puede ir en pijamas, dice, aunque esta noche viste una camisa elegante de jean y anteojos de sol color ámbar para esconder sus ojos sensibles. “Cuando Thierry dijo aquello, sentí como si estuviese flotando”, continúa. “Pensé que finalmente la película estaba por su cuenta, volando libremente y yendo hacia las nubes.”

Basada en un incidente real descubierto por Cimino mientras investigaba la historia del alambre de púas en el Oeste, *La puerta del cielo* retrata una batalla sangrienta de 1890 por un puñado de tierras entre colonos pobres de Europa del Este y adinerados barones del ganado, en el territorio fronterizo de Johnson County, Wyoming.

Para recrear con autenticidad el período, Cimino construyó un pueblo entero del Oeste en Montana y transportó una locomotora a vapor en funcionamiento desde un museo de Denver. (Una publicidad de película Kodak en *Variety* mostraba al director con el tren a sus espaldas, debajo de la frase en letra grande “Si no lograrás hacerlo bien, ¿qué sentido tiene?”, la cual podría ser el mantra de toda la carrera de Cimino.)

Esa atención fastidiosa al detalle no es para nada en vano: al ver *La puerta del cielo* uno siente una inmersión sensorial en el mundo de Johnson County –las texturas precisas del vestuario y la utilería, los rostros de miles de extras que parecen salidos de viejos daguerrotipos– casi extinto en la era de las películas con CGI. Sin mencionar la fotografía paisajística de Cimino y su camarógrafo Vilmos Zsigmond, en la que los personajes desaparecen en medio de tormentas de polvo y nubes bajas se asoman milagrosamente por el horizonte. Se dice que Cimino, al igual que David Lean antes que él, esperaba durante días a que el clima fuese el adecuado. Y tenía razón en hacerlo, porque *La puerta del cielo* no sólo es una de las películas más deslumbrantes a nivel visual jamás realizadas, sino que también es una en donde la belleza de las imágenes está acompañada por el significado que encierran.

“Esto va a sonar muy cursi, pero hay que estar en paz con ese lugar”, dice Cimino, que se enamoró del Oeste cuando era pequeño y ha regresado a él una y otra vez tanto en las películas que hizo como en las muchas que no ha hecho (entre estas últimas, la idea de una adaptación de la novela *Conquering Horse*, de Frederick Manfred, sobre los indios Dakota antes de la llegada del hombre blanco). “Los indios creen que todas las cosas poseen

espíritu, incluso el granizo del cielo. Si creés en eso, como yo, todo tiene vida. Podés tener este maravilloso encuadre, iluminado mágicamente, y llevás a los actores y justo cuando estás a punto de comenzar a filmar una nubecita tapa el sol y la toma se vuelve una mierda. Entonces tenés la opción: ¿lo filmás mediocrementemente, o esperás? Y la montaña sabe que estás viendo tu reloj, y dice ‘voy a poner a prueba a este payaso’. Porque la montaña no te entrega inmediatamente su belleza; se fija si sos alguien igual a ella. Si probás serlo, te dejará verla.”

Cimino estaba tan herido por el rechazo inicial de *La puerta del cielo* que no volvió a ver la película hasta que *Criterion* y Joann Carelli, su productora recurrente, lo animaron y convencieron de sentarse en un estudio digital en los sets de Sony Pictures en Culver City, y comenzar el extenso proceso de restauración. Además de recortar varios minutos y sacar el intervalo, revisó radicalmente la paleta de color de la película, devolviendo los verdes, azules y marrones vibrantes que habían sido tapados por un halo sepia en las copias de proyección originales.

Pero la mayor alegría de Cimino fue redescubrir el trabajo actoral, en especial el de sus protagonistas, Kris Kristofferson e Isabelle Huppert (en su primer papel en inglés), que fueron ignorados por la crítica en su apuro por crucificar al director.

“Esto fue filmado durante un período de cuatro estaciones, y la consistencia de su trabajo me parece sobresaliente”, dice. “Me quedé atónito ante semejante intensidad en cada una de las interpretaciones.”

Hoy en día es fácil ver a *La puerta del cielo* como una víctima de las circunstancias. Llegó a los cines dos semanas después del triunfo de Ronald Reagan, cuya promesa de “un nuevo amanecer en Norteamérica” contrastó tajantemente con la visión de Cimino del 99% siendo aplastado sin piedad por el 1% restante. Su estreno también coincidió con un cambio de mareas en Hollywood, dejando atrás los directores-escritores iconoclastas y los films de grandes personajes que definieron al cine norteamericano de los

setenta para acercarse al modelo de los *blockbusters*. (Tres de las diez películas más taquilleras de 1980 fueron secuelas: *El imperio contraataca* [*Star Wars: The Empire Strikes Back*], *La pelea del siglo* [*Any Way You Can*] y *Dos pícaros con suerte, Parte II* [*Smokey and The Bandit II*]).

En las décadas siguientes, Cimino se las arregló para filmar sólo cuatro largometrajes, terminando en 1996 con *Viaje violento* (*The Sunchaser*), protagonizada por Woody Harrelson en el papel de su carrera como un cirujano nervioso secuestrado por uno de sus pacientes. Como la mayoría de las películas de Cimino que siguieron a *La puerta del cielo*, sufrió mucho manoseo por parte de sus productores, tuvo un estreno limitado y merece ser vista nuevamente.

Aun así, para haber recibido todos los golpes que recibió, Cimino permanece notablemente optimista e iluminado. Sigue escribiendo guiones y desarrollando nuevos proyectos, y dice que cuando la gente le pregunta cuál es su favorita de todas las películas que filmó, responde "La que todavía no filmé".

Luego de que se llevasen los platos y que el restaurant quedase vacío, me dice: "Es una de las cosas que te ofrece hacer películas, más allá de todas las dificultades: te ofrece momentos de transcendencia. Todos queremos experimentar eso en nuestras vidas, el momento en el que estamos elevados en el aire, y hacer películas te da esa oportunidad. Viene y se va tan rápido que parece irreal, pero sucede".

"¿Qué otra razón hay?", agrega. "Miguel Ángel pasó un par de años boca arriba, con pintura goteando sobre sus ojos, mientras que un Papa desquiciado luchaba guerras. ¿Por qué otra razón lo hacía?"



## ■ JUDD APATOW

Entrevista a Judd Apatow (*Film Comment*, 08/11/2012)

Hace falta cierto valor para llamar a una película *Bienvenido a los 40* (*This is 40*, 2012). Pero hace falta todavía más valor –o una despreocupación temeraria– para hacer películas intensamente personales en el Hollywood de hoy, con el respaldo de un gran estudio y confiando en que allá afuera hay gente que va a ir a verlas. Éste, en pocas palabras, es el curioso caso de Judd Apatow, que hace comedias confesionales cada vez más rayanas con la tragedia, que exalta la realidad por sobre el escapismo, y que parece estar escasamente persuadido por las demandas de la industria: grandes estrellas y grandes guiones, escritos para una audiencia preconcebida.

Presentada como una “especie de secuela” de *Ligeramente embarazada* (*Knocked Up* 2007), la segunda película de Apatow, *Bienvenido a los 40* se concentra en los personajes secundarios del film anterior: el ejecutivo discográfico de Los Angeles, Pete (Paul Rudd) y su esposa Debbie (interpretada por la esposa de Apatow, Leslie Mann). En *Ligeramente embarazada*, Pete y Debbie se proponían como una especie de modelo de pareja –los exhaustos pero amorosos padres de dos pequeñas niñas (interpretadas por las hijas de Apatow, Iris y Maude) – que tratan de guiar a la hermana embarazada de Debbie, Alison (Katherine Heigl) y a su novio fumón, Ben (Seth Rogen) por el camino correcto. Ahora, cinco años después,

Apatow nos da a Pete y Debbie en las puertas del gran 4-0, preguntándose si han sumado más victorias que derrotas, y a dónde pueden a partir de aquí. En efecto: ¿adónde pueden ir, de cara a una economía que implosiona y amenaza con acabar de un solo golpe con el sello *indie* de Pete, el pequeño negocio en crisis de Debbie y su casa varias veces hipotecada? ¿Y cómo hacer frente a unos padres que ya no reconocen –el padre de ella (John Lithgow) largamente distanciado, el de él (Albert Brooks) vuelto a casar y con trillizos concebidos *in vitro* que no puede distinguir–, y a unas niñas que parecen estar creciendo demasiado rápido?

Si la carrera cinematográfica de Apatow hasta la fecha puede ser vista como un *tour* por las estaciones principales en el viaje de la cuna a la tumba –la *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey, 1968*) de un cómico judío que comienza con la pérdida de la virginidad, en *Virgen a los 40* (*40 Year Old Virgin, 2005*), sigue con un embarazo no planeado en *Ligeramente embarazada*, y concluye con una enfermedad terminal, en *Hazme reír* (*Funny People, 2009*) – entonces *Bienvenido a los 40* sugiere a la vez una culminación y una síntesis. Este estudio de la anomia de la mediana edad, que se convierte en un retrato panorámico de la lucha de todos los días a través de las generaciones es, creo, su mejor trabajo hasta ahora, y a la vez una película americana extraordinariamente audaz, sincera y considerada, desde cualquier punto de vista. *Bienvenido a los 40*, sí, pero también bienvenido a los 8, 13 y 65. Si el título no estuviera tomado, Apatow podría haber elegido simplemente llamar a la película *Así es la vida*<sup>51</sup>.

---

51. El título *Así es la vida*, está tomado por una película de Blake Edwards, *That's Life!* de 1986.

## ¿Cómo surgió la idea de volver a los personajes de Pete y Debbie en el contexto de tu propia película?

Tengo la creencia de que vos escribís para descubrir por qué estás escribiendo. Nunca pensé que iba a encarar mi trabajo de ese modo. No había nada en mí que me hiciera sentir que iba a ser la persona que escribe desde un lugar profundamente personal, y que empieza a escribir cosas sin saber realmente cuál es el punto. Sólo sucedió orgánicamente. Yo estaba pensando en escribir sobre esta edad, los 40, ese momento en tu vida en el que hacés un balance y tratás de decidir cómo te sentís al respecto. Tenés la sensación de que la vida no va a cambiar mucho. No me voy a convertir en un arquitecto paisajista en este punto. Éstas son mis hijas, ésta es mi esposa, éste es mi trabajo, ésta es mi familia y así me siento en el mundo. ¿Qué hago con esto?

Esa era la idea inicial, y yo sólo pensé que un montón de cosas divertidas estaban ocurriendo en mi casa, con la forma en que nos relacionamos los unos con los otros. Mis hijas estaban dejando de ser niñas pequeñas que se disfrazan de Cenicienta y convirtiéndose en estas fascinantes, y mucho más difíciles, versiones pequeñas de mi esposa. Es como vivir con tres edades de la misma mujer, y yo sabía que eso era interesante. Así que empecé a pensar quiénes podían interpretar esos papeles, y entonces se me ocurrió: yo ya tengo a esos personajes. Son Pete y Debbie y Charlotte y Sadie, de *Ligeramente embarazada*. La gente parecía conectar muy profundamente con el trabajo que Leslie hizo en esa película con el personaje de Debbie, y años más tarde, la mayoría de los comentarios sobre *Ligeramente embarazada* serían sobre la escena en la que ella pone en su lugar al grandote que le dice que es demasiado vieja para entrar en la disco, y la escena en la que le dice a Pete: “sólo porque no grites no significa que no seas malo”.

Parte de esto es que también me gustaría que más gente hiciera proyectos como este. Me gustan los personajes de ciertas películas y me hubiera gustado que protagonizaran sus propias

historias. *Piña express* (*Pineapple Express*, 2008) surgió de una idea que tuve cuando estaba viendo *Escape salvaje* (*True Romance*, 1993). Solo pensé que el personaje de Brad Pitt era muy gracioso: es un desastre, está drogado y de repente la gente está tratando de matarlo, y me dije: “quiero ver toda una película en la que este hombre esté tratando de escaparse de los asesinos, pero le resulta muy difícil porque está drogado”. Y después de que Nick Stoller y Jason Segel hicieran *Cómo sobrevivir a mi novia* (*Forgetting Sarah Marshall*, 2008), pensé que hacer una película sobre el personaje de Russell Brand era una idea fantástica, lo que acabó siendo *Cómo sobrevivir a un rockero* (*Get Him to the Greek*, 2010). Me dije: “sí, se puede hacer una película legítima que trata sobre alguien a quien conocimos en un largometraje anterior”, y cuando hablé con la Universal no creyeron que estaba loco por pensar que sería una exploración interesante, al igual que *Rhoda* era un desprendimiento interesante después de *The Mary Tyler Moore Show*<sup>52</sup>.

**Ese concepto, el de “spin-off”, es más frecuente en la televisión que en el cine.**

Recuerdo cuando era niño, siempre había *spin-offs* de *sitcoms* y me encantaba. Durante años vi la serie *Lou Grant* y pensé, “Dios mío, antes había una *sitcom* (*The Mary Tyler Moore Show*) y ahora hay un drama de una hora sobre el negocio de la prensa, protagonizado por Lou Grant, el de la *sitcom* ¡qué cosa fantástica y atrevida!”. Así que este tipo de saltos son algo que siempre disfruté, porque me enamoro de los personajes y no quiero que se vayan. Quiero saber qué pasa con ellos. Soy un gran admirador de la serie *Up*, de Michael Apted<sup>53</sup>. Así que quizás hagamos esto cada siete años.

---

**52.** *The Mary Tyler Moore Show* fue una popular *sitcom* creada por James L. Brooks y Allan Burns, de allí nacieron dos nuevas *sitcoms* (*Rhoda* y *Phyllis*) y la serie *Lou Grant*. A esta modalidad se la conoce como *spin-off*.

**53.** *Up* es una serie de documentales dirigida por Michael Apted, que sigue la vida de varias personas registrada cada 7 años.

Hay otros personajes de *Ligeramente embarazada* que vuelven a aparecer aquí, incluyendo a Jason (Jason Segel), que ahora es un *personal trainer*, y la perpetuamente fumada Jodi (Charlyne Yi), que trabaja como empleada en la boutique de Debbie. Pero Ben y Allison brillan por su ausencia.

Filmé algunas cosas, en caso de que el público exigiera saber. Filmé una versión en la que Pete habla de cómo Ben y Allison viven en Atlanta, donde ella trabaja para la CNN. Me cubrí bastante bien. Pero cuando estaba concibiendo la película, mi interés no estaba en lo que había pasado con Ben y Allison, porque Pete y Debbie de alguna manera son Ben y Allison. Siempre estuvieron destinados a ser el futuro para ellos, y de muchas maneras la idea en *Ligeramente embarazada* es que Ben y Allison y Pete y Debbie son la misma pareja. Son una versión artificial, exagerada, de Leslie y yo en dos edades diferentes.

Comenzaste tu carrera en el cine con una película sobre alguien que pierde su virginidad a los 40 años, luego pasaste a una película sobre el nacimiento y a otra que trata acerca de pensar que te estás muriendo, sólo para volver a los 40 y a lo que podría llamarse tu película sobre la crisis de mediana edad.

Puede ser que esté en medio de un ataque de nervios de ocho años; no puedo dejar de sentir eso. Creo que la idea del tiempo y de cómo tomamos decisiones basadas en nuestros sentimientos acerca de lo limitado que nos resulta, siempre me fascinó. Existen diferentes períodos de tu vida en los que se supone que tenés que actuar de cierto modo. Pero la gente se traba, así que en *Virgen a los 40*, él se rehúsa a crecer para luchar contra el tiempo. Tiene miedo de tomar un riesgo, tiene miedo de descubrir si puede ser amado o no, así que a pesar de tener 40 actúa como si tuviera 15 o 16. Está atrapado en ese terror presexual.

Todos nos marcamos el ritmo de algún modo –ahora es cuando se supone que me case, ahora es cuando se supone que debo

tener hijos- y no suele funcionar como lo deseamos, porque entonces te hacés más grande y todavía te sentís joven, ¿y cómo se supone que te comportes? ¿Es que no puedo ir a bailar a una discoteca porque tengo treintilargos?

Eso me parece infinitamente fascinante, y con *Hazme reír* simplemente lo llevé a otro extremo, ¿qué es lo que hacés y cómo tratás a las personas cuando pensás que todo se acabó? Y cuando te das cuenta de que en realidad no, ¿seguís tratando bien a la gente o volvéis a tu punto de vista materialista y ensimismado? Supongo que todas las películas son sobre eso: gente tratando de entender cómo vivir, cómo gustarse a sí mismos, cómo disfrutar sus vidas. ¿Podés ser una buena persona normal, y que tus sueños se vuelvan realidad? ¿Qué es egoísta? ¿Qué no es egoísta?

Es por eso que no hay villanos en ninguna de mis películas, porque yo creo que la vida ya es lo suficientemente rara. La forma en que está organizada no tiene ningún sentido para mí. Voy a vivir por un tiempo, voy a verme bien por un tiempo, después voy a verme realmente bien, y después todo se va a desmoronar de a poco. Año tras año, sólo voy a ceder, después mis amigos van a empezar a caer como moscas y, con suerte, no voy a ser yo el primero en hacerlo. Voy a durar todo el tiempo que pueda y espero no perder la cabeza, ni la memoria mientras mis hijas tienen que cuidarme. Es tan trágico, extraño y maravilloso a la vez, que no sé qué hacer excepto reírme de ello.

***Bienvenido a los 40***, en particular, se siente como una película sobre la vida actual. Hay una escena muy divertida en la que Pete y Debbie resuelven renunciar a su dependencia a la tecnología moderna. En otros momentos, habla sobre el no reconocer a las personas en las que se han convertido nuestros padres; sobre la economía que se hunde y amenaza con consumirnos a todos...

Si soy sincero acerca de ese momento, simplemente empiezo a tener un montón de ideas orgánicamente. Yo estaba muy

interesado en la noción de cómo proyectamos en nuestros cónyuges todos los problemas que tenemos con nuestros padres. Así que tuve que llenar todos esos personajes paternos, y eso resultó ser simbólico de gran parte de lo que está sucediendo en el país: hay una gran cantidad de personas a cuyos padres no les está yendo bien, y se sienten responsables por su cuidado. Pero muchos de ellos no pueden permitirse el lujo de cuidarlos, así que ¿qué van a hacer? Luego uno envuelve eso con todo tipo de culpas y culpas judías. Por otro lado, hay personas que se alejan de sus padres, y padres que empiezan nuevas familias y pasan más tiempo con una que con la otra. Mantenerse cerca requiere verdadero trabajo, y mucha gente prefiere no hablar antes que enfrentar viejas heridas. ¿Qué hacés entonces? De algún modo terminás proyectando esas cosas en tu esposo o tu esposa, y se encuentran peleando, no el uno con el otro, sino con los fantasmas en la habitación.

**En efecto, las peleas de Pete y Debbie se sienten increíblemente reales, de un modo que me recordó las discusiones que mis padres tenían cuando se estaban divorciando y que, sospecho, que harán que algunos espectadores se sientan más que incómodos. Sobre todo cuando trabajás con miembros de tu propia familia, tomando cosas de tu propia vida ¿Existe el peligro de ser demasiado personal, de perder tu perspectiva dramática?**

Creo que ya la sola idea de hacer una película como esta no podría ser más imprudente. La hago en medio de una rara fiebre creativa, y luego termino y pienso: ¿Qué estaba haciendo? Eso fue muy loco. Me siento así con todas las películas. Uno o dos años después de *Hazme reír*, me dije “guau, realmente estabas pasando por algo y sacaste todo”. Pero a la vez, es sólo algo que necesita ser hecho o dicho. Es casi como que estoy tratando de darme cuenta de algo, o Leslie y yo estamos tratando de decírnos algo, y lo hacemos a través del código de la película. *Bienvenido a los 40* fue escrita en un proceso realmente colaborativo, con largas

conversaciones con Leslie sobre posibles ideas para las escenas, y qué posición tomarían Pete y Debbie frente a todos estos conflictos. Al mismo tiempo, estamos inventando cosas, exagerando, tomamos elementos de las vidas de nuestros amigos, y también tratamos de hacer que algunos temas quepan en nuestra historia. Así que al final nada en la película es verdad y, a la vez, emocionalmente todo es completamente cierto.

Con esta película a veces me sentí muy incómodo. Ha sido difícil para mí que la gente la viera, pero la reacción en general ha sido, "Oh, dios mío, cinco cosas de la película me pasaron hoy a mí". Así descubrimos que cuánto más específicos nos ponemos, más universal se vuelve la obra. La línea es borrosa, y por lo general empeoramos mucho las cosas para hacerlas más dramáticas o divertidas. Por ejemplo, yo no he enumerado nunca todas las mentiras que le he dicho a Leslie, pero lo pensé. Y Leslie nunca entra al baño mientras estoy en el inodoro con mi iPad, pero esa escena es mi fantasía acerca de cómo se vería una confrontación así. En cuanto a las peleas, es verdad que se ponen muy crudas, y hay cosas que se dicen en esas peleas que se sienten emocionalmente honestas. Porque cuando uno está casado desde hace mucho tiempo, cada tanto piensa, "¿fue todo un error?" Creo que no hay una pareja en el mundo que no se digan a sí mismos: "yo me podría haber casado con cualquier persona en el mundo ¿tomé la decisión correcta?" Y esta película es sobre el hecho de que sí, tomaron la decisión correcta, pero eso no impide que, en un mal momento, dudes de vos mismo.

Hago películas para tratar de mostrar a la gente cuando está más expuesta. Así que esa podría ser la única vez que se dicen alguna cosa en particular a lo largo de toda su relación -algún pensamiento secreto-, porque todos somos inseguros. Es por eso que me dediqué a la comedia; dudo de todo en algún momento, y me siento muy afortunado de haber conocido a una persona tan genial como Leslie. Me siento bendecido, pero todavía soy un nerd inseguro que no puede creer que esto haya pasado y siempre me preguntaré si ella piensa que fue un error.

Es como la escena en *Ligeramente embarazada* cuando Ben y Pete están drogados en su habitación de hotel en Las Vegas y Pete dice: “¿Cómo puedo gustarle a Debbie? El mayor problema de nuestro matrimonio es que ella me quiere cerca”.

Como el hijo de un doloroso divorcio, es como que ciertos sentimientos se te quedan grabados: “¿Qué hice mal?”. Cuando era pequeño y mis padres se separaron, yo viví con mi papá, no con mi mamá, que se fue de casa. Y la mayoría de los niños vivían con sus mamás, no con sus papás. Eso me dejó alucinando. Décadas más tarde noté el gran efecto que eso tuvo en mí: “¿Por qué se mudó mi mamá?”. Afecta el modo en que te sentís acerca de vos mismo. De pequeño, nadie me llevó a un terapeuta para trabajar ninguna cosa. Así que uno vive con ciertas heridas durante décadas antes de que alguien finalmente diga: “sabés, existen unas personas que pueden hablar con vos acerca de estas cosas y ayudarte a trabajarlas”.

**Una y otra vez nos mostrás parejas esforzándose mucho para resolver sus problemas en lugar de simplemente poner punto final y divorciarse (o, en el caso de *Ligeramente embarazada*, hacerse ese aborto), que es algo que creo que algunos críticos han interpretado erróneamente como una cepa de neoconservadurismo o propaganda de valores familiares.**

Bueno, mis padres se divorciaron cuando yo era chico y no me gustó, por lo que, sin dudas, se causó un daño a mi psiquis que me hace querer que la gente resuelva los problemas en sus relaciones y aguante, en lugar de irse; que ponga todo su esfuerzo. Un mal terapeuta podría darse cuenta de eso. Pero, sabés, me gusta la gente que se esfuerza por conectar. Hay todo tipo de obstáculos emocionales que hacen difícil ser la mejor persona que uno puede ser, y un gran compañero para otro. Se requiere un montón de trabajo duro, y el amor, la paciencia y la compasión necesaria para lograr eso. ¡Y para algunas personas no es fácil! Yo vengo de un

mundo de artistas, actores, actrices, comediantes, y somos todos un poco complicados; es más difícil con nosotros. Todos queremos ser creativos porque algo nos hirió en algún punto y eso nos hace más abiertos a este tipo de exploración emocional. Es difícil, pero esa no es una excusa para no trabajar en estos temas y tratar de encontrar la manera de ser un mejor esposo, un mejor padre.

Crecí viendo las series *The Mary Tyler Moore Show*, *M\*A\*S\*H*, *All in the Family* y *Taxi*, y lo que se me quedó grabado es que las familias son complicadas, pero nos amamos y al final del día estamos allí, el uno para el otro. Esos programas de James L. Brooks fueron muy importantes para mí cuando era joven: al final de cada episodio de *Taxi*, pasara lo que pasara, estaban todos juntos tomando una cerveza en el bar. Eso era importante para mí. Meathead y Archie Bunker se amigaban, y eso me gustaba.

A menudo has mencionado a Brooks y Cameron Crowe como influencias formativas, pero me inclino a pensar que tus películas, y *Bienvenido a los 40* en particular, tienen mucho más en común con la obra de Paul Mazursky y Blake Edwards –especialmente con las películas de Edwards como *Se acabó el mundo (S.O.B., 1981)* y *Así es la vida* – en su soltura improvisacional, su naturaleza descaradamente personal, y la generosidad con los actores. El trabajo de John Cassavetes también me viene a la mente.

Es gracioso, porque nunca había visto *Así es la vida* o *Se acabó el mundo*, pero la gente me había dicho que las viera, así que me las compré todas en DVD.

De niño, sólo quería ser comediante de *stand-up*. No miraba películas para aprender cosas, pero me gustaban *La chica del adiós (The Goodbye Girl, 1977)* y *Dos extraños amantes (Annie Hall, 1977)*. Las películas de Mazursky... recuerdo haber visto *Una mujer desca-sada (An Unmarried Woman, 1978)*. Pero creo que fue más importante para mí, cuando comencé a prestarle atención a las películas, descubrir a Barry Levinson. Me encantaba su uso de actuaciones relajadas y de cierta improvisación. *Diner, bromas de solteros (Diner,*

1982) puede haber sido una de las películas que más me influenció cuando era joven porque pensé: "Yo conozco a esos tipos. Soy una especie de Paul Reiser". Podía ver cómo mi vida podía encajar en ese tipo de película. Más tarde, *Cajeros (Clerks, 1994)* y *Dos torpes galanes (Swingers, 1996)* me hicieron dar cuenta de que la gente que conocía podía estar en películas: nuestras vidas podían ser representadas con veracidad. Seth Rogen fue un gran defensor de eso cuando lo conocí, él quería que la gente en nuestras películas hablara como en la vida real, sin importar cuán duro se pusiera.

Cuando trabajé en televisión con la comedia *The Larry Sanders Show*, Garry Shandling me enseñó más que nadie acerca de cómo todas las historias son en realidad sobre los obstáculos que nos separan del amor. Él siempre decía que *The Larry Sanders Show* era sobre gente que se ama pero el negocio del espectáculo se interpuso en su camino, y yo nunca había pensado sobre mi trabajo en esos términos. Yo sólo estaba tratando de ser gracioso. No pensaba que era sobre personas experimentando el amor y los obstáculos que los separaban de él. Estos eran conceptos nuevos para mí. Entonces descubrí a Robert Altman y a Cassavetes y a Bob Fosse, y eso abrió las cosas. Truffaut también, él hizo una serie de películas basadas en el mismo personaje<sup>54</sup>.

***Hazme reír* me pareció particularmente influenciada por Cassavetes y Fosse, como si fuera tu *The Killing of a Chinese Bookie (1976)* o *El show debe seguir (All that Jazz, 1979)*.**

Mientras hacíamos *Hazme reír*, yo estaba leyendo entrevistas a Cassavetes, y mucho de lo que él dice en las entrevistas es que no importa lo que la gente piensa de una película el día en que la ven, lo que importa es si todavía están pensando en ella 10 años después. ¿Podés dejar tu pequeña huella? También la idea de que no hay por qué hacer que la historia avance del modo en que el

---

54. Se refiere a la saga de Antoine Doinel, protagonizadas por Jean-Pierre Léaud.

público quiere –eso fue muy inspirador para mí–. Con *Hazme reír*, algunas personas dijeron que les gustaba más la primera mitad que la segunda, pero yo hice la película porque quería mostrar la segunda mitad. Quería mostrar lo que es para un comediante emocionalmente quebrado, tratar de sentar cabeza, y lo difícil que es salir de la propia egolatría.

Quería hacer una película que tuviera los movimientos más pequeños posibles. *Hazme reír* sólo se trata de un tipo que, al final del día, se da cuenta de que debe ser la clase de persona que escribe guiones para el comediante más joven, que no todo es tomar, que algo hay que dar en la vida. Eso es todo lo que aprende: “quizás debería mantener al tipo honesto en mi vida”. Y eso fue totalmente Cassavetes, porque yo entiendo perfectamente cómo hacer una película que complazca al público. Cuando estamos trabajando en algo como *Damas en guerra (Bridesmaids, 2011)*, realmente entiendo cómo se construye una muy satisfactoria comedia pura y dura, y me encanta. Pero para algunas historias eso no aplica, y estás tratando de hacer que la gente sienta algo que es más incómodo. Lo delicado en una película como *Bienvenido a los 40* es que realmente quiero que la gente la disfrute, pero también me interesa ir a algunos lugares más oscuros por momentos, para mostrar la profundidad de la lucha.

**Como una de las personas que dijo que prefería la primera parte de *Hazme reír*, me pregunto si te resultó hiriente el hecho de que la película fue de algún modo menos acogida por la crítica que tus dos largometrajes anteriores, y que tampoco se desempeñó muy bien en la taquilla.**

Estoy tratando de hacer algo complicado: que una película muy dura, no lo parezca tanto. ¿Cuán gracioso puedo ser cuando estoy siendo brutalmente honesto? ¿Es posible mostrar cuán difícil puede ser la lucha de un ser humano en una película que a la vez es muy entretenida? Vuelvo a Cameron Crowe porque, en

algún nivel, *Picardías estudiantiles* (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982) fue una gran inspiración, porque se trataba de un montón de cosas divertidas en la escuela secundaria y sobre crecer, pero también mostraba a una chica que pierde su virginidad y tiene que hacerse un aborto y las consecuencias de ello. Ese para mí es el logro máximo: mostrar todos los matices de la vida, lo bueno y lo malo.

*Hazme reír* fue una experiencia rara, porque mi mamá había fallecido cuando estaba a punto de comenzar la pre-producción. La película fue inspirada por su lucha, ella tenía cáncer de ovario, y durante el transcurso de varios años, los médicos le dijeron dos o tres veces que estaba fuera de peligro, y el cáncer volvió. Cuando mi madre pensó que iba a morir, dejó de lado la mayor parte de sus neurosis y fue increíblemente *cool* e íntima y conectada, y cuando los médicos le dijeron que el cáncer se había ido, ella se volvió muy neurótica otra vez. Nunca lo puse en esos términos cuando salió la película, porque hablar de ella para promover el film era doloroso e innecesario. Yo estaba pasando por algo muy intenso, mi madre acababa de morir, por lo que terminé canalizando una gran cantidad de sentimientos en la película. ¡Y no sé qué tan sano puede ser eso!

Cuando salieron las críticas fue raro, porque tuvimos alrededor de dos tercios de críticas positivas, lo que no fue tan diferente de las otras películas; pero algunos de los comentarios negativos fueron muy duros, y algunos de los positivos, fueron las mejores críticas que había recibido en mi vida. Tu crítica<sup>55</sup> fue un reflexivo “no-estoy-seguro-de-que-funcione-bien”. Me gustó el modo en que te expresaste, pero también fue hiriente, porque yo sabía que apreciabas profundamente mi trabajo, lo que me hizo pensar: “¿La película no es tan buena como él esperaba que sea?” Pero, a la vez, la gente decía: “Sí, lo es” y eso me confundió. Luego, algunas personas atacaron el film de un modo que me pareció innecesario y desagradable.

---

55. Incluida en este mismo libro en la sección de Críticas.

Todo es subjetivo. Para mí, lo importante es que cuando empiezo el próximo proyecto no estoy tratando de hacer ajustes basados en la cantidad de opiniones que recibo. Trato de aprender de las críticas pero, cuando tengo una idea, no puedo hacer otra cosa que seguirla. No sé: mi esposa te diría que lo manejé muy mal y que estaba devastado. Yo sentí que estuve bien. Me siento más devastado por las personas que colaboran conmigo. Pensé que Adam Sandler dio una actuación brillante, muy valiente, y quería que la gente hablara de eso.

Siento curiosidad acerca de la elección de Graham Parker, que da una encantadora performance haciendo de sí mismo, o de una versión de sí mismo: una estrella del rock británico de sesentilargos a quien Pete empuja quijotesicamente hacia un regreso que nunca se materializa. Él tiene un punto de vista maravillosamente pragmático de lo limitado de su propia base de fans, y su consejo es que el secreto del éxito en el negocio de la música es mantener limitados los gastos fijos.

Siempre he tenido mucha empatía con los artistas que no alcanzan el éxito comercial. He sido un gran amante y defensor de la obra de Loudon Wainwright durante mucho tiempo, y creo que su música es tan buena como cualquier cosa que alguien haya hecho en este país. Es hermosa, sincera y divertidísima. Pero estoy seguro de que ninguno de sus discos ha vendido más de 50.000 o 60.000 copias. Así que quería hablar de las personas que están pasando por eso. Me reuní con Graham Parker, él siempre fue uno de mis cantautores favoritos, y parecía tener un sentido del humor fantástico, así que pensé que no le importaría interpretar a alguien que es presentado como incapaz de vender discos. Y no le importó, porque eso le sucedió en algunos períodos de su carrera.

Yo ya había estado pensando en contratarlo cuando un amigo me llamó y me dijo que mirara la página web de Graham Parker, dónde el cantante había escrito una larga entrada en su blog,

contando que había firmado un nuevo contrato de distribución para sus canciones, y que quería llevar más de su música al cine. Entre paréntesis decía: “¿Estás ahí, Judd Apatow?”. Lo tomé como una señal, así que lo cité para almorzar y le conté la historia y él pensó que era divertidísima. Es muy importante tener en el set a alguien a quien no le importe satirizarse a sí mismo y a su carrera. Lo hacíamos todo el tiempo en *The Larry Sanders Show*. La gente venía al programa y el programa era muy duro con ellos, pero el hecho de que no les importara los hacía ver como grandes personas.

También me gustaba la idea de que Pete se aferrara a su juventud a través de la música. Le encanta la música de los años setenta y ochenta, y en algún momento dejó de escuchar nueva música y se siente estancado, y me pareció una buena metáfora de cómo se sentía acerca de toda su vida. Improvisamos mucho sobre este tema, porque Leslie y yo siempre tenemos desacuerdos sobre la música. Ella escucha música para ser feliz y yo escucho música para llorar. Yo quiero escuchar la canción de Warren Zevon sobre su lucha contra el cáncer para poder sentarme solo en mi habitación y gritar, y ella quiere escuchar un excelente viejo álbum de Aretha Franklin y ser feliz. Así que pensé que esa también era una buena metáfora de los problemas que estaban teniendo en su relación, que estaban bailando con canciones diferentes.

**Visualmente, *Bienvenido a los 40* se siente como la más lograda de tus películas, con un uso de cámara lúcido pero no ostentoso, que realmente complementa lo que hacen los actores. Es tu primera colaboración con el director de fotografía Phedon Papamichael, que a su vez es el hijo del histórico responsable del diseño de producción del cine de Cassavetes.**

No sabía de la conexión entre el padre de Phedon y Cassavetes cuando lo contraté; yo era un gran fan de su trabajo con Alexander Payne. Había visto *Entre copas* (*Sideways*, 2004) una cantidad

de veces y la había estudiado –tiene tanta energía, y una simpleza en el modo en que está filmada que hace que se sienta tan real y viva ¡y nunca pude descubrir cómo lo hicieron!–. Veía los planos y pensaba: “Estos planos no parecen tan complicados, pero es una versión mejorada de lo que yo hago en la mayoría de mi trabajo”. Así que Phedon y yo hablamos mucho sobre el modo de abordar la película, aunque la mayor parte del crédito es suyo, porque yo puedo comunicar un tono y una sensación, pero él realmente entiende cómo convertir eso en una imagen. Yo sé cuándo algo está mal, pero a veces no soy tan bueno para decir exactamente cómo hacerlo bien. Fue un colaborador fantástico, porque de veras me gusta cuando veo una película que se siente como si fuera real. Me gusta sentirme como una mosca en la pared, y él lo logró. También es la primera de mis películas que está hecha principalmente con cámara en mano, que es un estilo visual que siempre me ha gustado, pero no estaba seguro de cómo llevarlo a cabo.

**Una vez me dijiste que *Ligeramente embarazada* transcurre en el oeste de Los Angeles porque querías hacer una película sin tener que salir de tu casa. Pero Los Angeles, y el oeste de LA en particular, se sienten cada vez más como un personaje en sí mismo, y no sólo algo que está ahí por accidente.**

Quando hicimos *Virgen a los 40*, la filmamos en Studio City y Tarzana, porque allí era donde yo vivía con Adam Sandler, y sólo soy bueno para escribir sobre lugares donde viví. No soy bueno para imaginar cómo es Omaha, Nebraska, y simplemente llegar allí el primer día del rodaje. Cuando hicimos *Ligeramente embarazada*, no me ocupé especialmente de mostrar esta parte del oeste de LA. Hay rastros de la zona, pero no era tan específico. Con *Bienvenido a los 40* sí quise transmitir mi lectura de esa cultura, que es de clase media alta y un poco de clase alta, pero la gente allí está tan agotada tratando de mantener su vida en orden, que algunos de ellos se están desclasando rápidamente. Hay presiones específicas en ese estilo de vida. Todo el mundo está sobrecargado de

trabajo, con exceso de planificación, obsesionado con cada detalle, preguntándose: “¿Cómo puedo ser el padre perfecto, el marido perfecto, la esposa, el filántropo?”.

Una cosa sobre la cual mi esposa y yo siempre hablamos, es de cómo todo es simplemente demasiado: no hay suficientes horas en el día, ni suficiente energía para hacer todo bien. ¡Tenemos más apoyo que la mayoría de la gente y nos estamos ahogando! No sabemos cómo lo hacen. Me siento tan inseguro llegando a una escuela secundaria para llevar a mi hija como cuando era un estudiante. Sigo siendo un neurótico respecto de todas estas cuestiones sociales. Así que quise hablar de eso, de la presión por hacer todo bien. Sabés, me despierto pensando: “Si no uso hilo dental, pierdo dos años de mi vida. Si no tomo mis medicamentos para el colesterol, voy a tener un ataque cardíaco. Si me seco el pelo demasiado fuerte con la toalla después de una ducha, me voy a quedar pelado más temprano. Y si no ayudo a mi hija con su tarea, no va a entrar a la universidad y su vida va a colapsar”. Puedo hacer eso todo el día con cada uno de los aspectos de la vida. Uno puede poner mucha presión sobre sí mismo, y yo quería mostrar que los niños también la sienten.

**¿Usar hilo dental te hace vivir más tiempo? Nunca había oído eso.**

Lo leí en alguna parte. Si usás hilo dental todos los días vivís un año más.

**Eso me obliga a preguntar: ¿cómo te las arreglas para hacer todo lo que hacés? Sólo en los tres años transcurridos desde *Hazme reír* acumulaste más de una docena de créditos como productor y productor ejecutivo (incluyendo la serie de Lena Dunham para HBO, *Girls*), y estás conectado con una docena de proyectos en distintas fases de desarrollo como escritor, director, productor, o alguna combinación de lo anterior.**

A veces pienso que no debería hacer otra cosa que escribir y dirigir, y que estoy usando demasiada energía para producir. Pero

saco tanto de ese trabajo. Soy un mejor escritor porque pasé dos años juntándome con Lena Dunham y Jenni Konner dando vueltas sobre las historias para *Girls*. Siempre es útil conocer los puntos de vista de otras personas y colaborar. Nada me hace más feliz que ver cómo la gente ha disfrutado del trabajo de Lena Dunham el año pasado.

También hay menos presión, porque le puedo dar notas y decirle mi punto de vista y después ella puede hacer lo que quiera y yo puedo ir a casa y dormir mejor. Cuando se trata de mi película, estoy toda la noche despierto y preguntándome: ¿Debí usar este pie musical o este otro? Cuando soy un consejero, puedo dar todas las ideas que tengo y después es decisión de otros si las usan o no. Eso lo hizo posible. Una vez tuve una reunión con Tom Cruise y él dijo: “Sabés, hay que dejar que el director dirija la película”. Y eso era algo que nunca se me había ocurrido antes. Así que trato de trabajar con gente en la que realmente creo, aconsejarlos lo mejor que puedo, protegerlos, y después salirme del medio. Y lo que noté es que, a veces, cuando salgo del medio, las cosas no salen tan bien, pero otras veces salen mejor que si yo estuviera metido ahí.

No voy al set de *Girls*. Trabajo en los guiones y la edición, pero durante la grabación estoy disponible para que ellas me hagan preguntas, o me mandan escenas por mail, si piensan que hay algo raro. Es mejor sí me quedo en casa y tengo los ojos frescos cuando ellas lo necesitan. Me concentro en los guiones, y así no tengo que preocuparme por el lugar a donde deberían estacionar los camiones.

## CHRISTOPHER NOLAN

Fe cinematográfica (*Film Comment*, noviembre/diciembre 2012)

**¿Cómo llegó a *Batman inicia* (*Batman Begins*, 2005) y qué lo atrajo del hecho de reiniciar una serie que ya había sido interpretada por Tim Burton y Joel Schumacher?**

Es un signo de lo rápido que cambian las cosas en el negocio del cine, pero no hubo tal cosa como un “reinicio”. Esa idea no existía cuando me acerqué a Batman. Eso es terminología reciente. En Warner Bros. tenían este personaje maravilloso y no sabían qué hacer con él. Habían llegado a un callejón sin salida con la repetición previa. Me excitó la posibilidad de llenar ese interesante vacío: nadie había contado la historia del origen de Batman. E incluso cuando la película de Tim Burton había presentado una versión puntual del personaje, ésta respondía a la visión muy idiosincrática de Burton.

Tenía en mente un tratamiento de Batman parecido a lo que podría haber hecho Richard Donner a finales de los ochenta, parecido a lo que hizo con *Superman* (1978). Lo que eso representaba para mí era, en primera medida, una narración detallada de la historia de los orígenes, la cual, sorprendentemente, ni siquiera había sido abordada en los comics. Y en segunda medida, una interpretación tonal de ese personaje que presentase una figura extraordinaria en un mundo ordinario. Quería que los habitantes

de Ciudad Gótica viesen a Batman de la misma manera extravagante y extraordinaria que nosotros.

**El tono general de la película es realista, en comparación a la mayoría de las películas basadas en comics. El mundo que rodea a Batman es posible y para nada estilizado o exagerado.**

El término “realismo” es, a menudo, confuso y utilizado arbitrariamente. Supongo que la palabra que usaría es “creíble”. Quería un mundo que fuese retratado realísticamente, en el que, sin embargo, ocurriesen eventos extraños, y en el que sus calles –aún con esta figura extraordinaria caminando entre ellas– tuviesen el mismo peso y validez que las de cualquier otra película de acción. Por lo que, serían creíbles en ese modo. Y entonces, cuantas más texturas y capas se pudiesen incorporar en la película, más táctil sería, y habría más posibilidades de sentir la acción. De modo que, en términos estrictamente técnicos, quería lograr lo que llamo la cualidad táctil. Hay un interés por entender realmente qué olores y sabores tendrían las cosas de este mundo, en el momento en el que los huesos comienzan a quebrarse o los autos a apilarse. Esto se transmite de la película porque el mundo no es intensamente artificial y creado por gráficos computarizados, lo que da una cualidad estéril y anodina que no es tan excitante. Para mí, en eso radicó hacer más especial a este personaje. Si puedo creer en ese mundo, porque lo reconozco y puedo imaginarme caminando por esa calle, entonces cuando aparezca la figura extraordinaria de Batman –con su traje y aspecto teatral– será todo más excitante.

**De hecho, gran parte de la primera mitad de *Batman inicia* no ocurre en Ciudad Gótica sino siguiendo al joven Bruce Wayne en su odisea a través de Asia y su entrenamiento con Ra’s Al Ghul y la *Liga de las sombras*.**

Quería olvidarme de la noción de Ciudad Gótica como un pueblo, como una suerte de ambiente de extraterrestre y claustrofóbico

que ha sido siempre hasta este momento. Quería mostrarla como Nueva York, en un mundo más vasto. Por lo que al llevar a Bruce Wayne alrededor del mundo, mostrando cómo se construye a sí mismo mediante herramientas que adquirió en distintos lugares del planeta, me parecía que ubicaría a Ciudad Gótica como la ciudad internacional más importante de nuestro mundo de Batman.

Continuando esa idea de cómo Bruce Wayne se construye en Batman, hay un gran énfasis –en las películas del *Caballero de la noche (Dark Knight)* y, de hecho, en toda su obra– en mostrar cómo funcionan las cosas, cómo se construyen. Nada es tomado a la ligera o presentado como un hecho consumado. Si Batman necesita un *batitraje*, se ve cómo lo pide y de dónde provienen todos sus juguetes. Tienen una explicación práctica: son prototipos militares de las Industrias Wayne. Literalmente se lo ve construirse de una manera que muchas historias de orígenes intentan ocultar. Es como en *El gran truco (The Prestige, 2006)*, donde siempre se ve cómo los magos logran sus ilusiones.

Completamente. Me interesan los procesos, el proceso de volverse alguien. Me fascina la idea de que Bruce Wayne sea un hombre ordinario sin súper poderes que se transforma en esta figura mítica que parece tener habilidades extraordinarias. Y una vez que te metiste por ese camino, es como limpiar la suciedad de algo. Una vez que limpiaste una parte, una vez que dejaste al descubierto la lógica o realidad detrás de algo, hay que llevarlo hasta las últimas consecuencias. Nunca me gustaron las películas que hacen esto hasta que, en un momento, pegan un salto improbable. De modo que se trató de hallar la mejor solución posible a sus inquietudes y pedidos, y presentarla en pantalla. Descubrí que, tal como en *El gran truco*, ese proceso se vuelve una parte muy importante del entretenimiento de la película.

**Ra's Al Ghul es un personaje fascinante, porque no es el típico villano malvado que quiere dominar el mundo, sino que es un villano ideológico. Parece haber sido arrancado de los titulares del diario de hoy, sobre todo por su retórica sobre la decadencia del mundo occidental capitalista.**

Con mis co-escritores, David Goyer y mi hermano (Jonathan Nolan), decidimos de entrada que los mejores villanos del cine, aquellos que logran meterse bien debajo de nuestra piel, son personas que dicen verdades. Con Ra's Al Ghul queríamos que todo lo que dijese fuese de alguna forma verdadero. Él observa el mundo desde una perspectiva muy honesta y sincera. Y aplicamos el mismo principio para el Guasón<sup>56</sup> y Bane en la tercera. Todo lo que dicen es sincero. Y, en relación a su ideología, es el fin el que justifica los medios. En *Batman inicia* era importante que Bruce siguiese de cerca las enseñanzas de Ducard, al punto en que le ordenan cortar la cabeza de alguien por haber robado. Y en ese momento surge ese destello casi cómico en el que Bruce mira a Ducard y dice: "No podés estar hablando en serio". En ese momento, sorprende cuán seductor puede ser el entrenamiento y adoctrinamiento. Y se le caen las vendas de los ojos. Pero incluso más adelante, cuando Ra's Al Ghul regresa y está a punto de destruir Ciudad Gótica, todo lo que dice tiene lógica. Pienso que los villanos verdaderamente amenazantes son aquellos que poseen una ideología coherente detrás de su discurso. El desafío de aplicar eso al Guasón era lograr que parte de la ideología fuese anárquica y otra parte no fuese ideológica para nada. Pero es una falta de ideología muy específica, por lo que se vuelve, paradójicamente, una ideología en sí misma.

---

56. El Guasón, traducción en Argentina para el personaje de el Joker.

De alguna forma, las películas se sienten como un tour de varias escuelas de creación de revolución social. Está Ra's Al Ghul con su extremismo ideológico muy tajante...

Casi religioso, diría.

Y luego está la anarquía del Guasón, y en *Batman: El caballero de la noche asciende* (*The Dark Knight Rises*, 2012) vuelve a los seguidores de Ra's Al Ghul, quienes intentan llevar a cabo sus planes disfrazándolo de una lucha armada de clases.

Lucha armada de clases, pero a través de un abordaje militarizado y dictatorial. Si se observa a los tres, Ra's Al Ghul es casi una figura religiosa. El Guasón es la figura anti religiosa, el anarquista anti estructura. Y luego Bane llega como un dictador militar. Y los dictadores militares pueden estar apoyados en ideologías, en religiones o en una combinación de ambas.

Algo que también aprovechó es la identidad fragmentada de Bruce Wayne/Batman, un rasgo constitutivo del personaje, pero mucho más presente en estas películas. Al final de *El caballero de la noche* (*The Dark Knight*, 2008), él presiente que, en cierta forma, se ha convertido en el villano de la historia; que tal vez tenga sus manos demasiado manchadas de sangre, y que Batman debería alejarse y dejar Ciudad Gótica. Esas son áreas oscuras que ninguna película de Batman se aventuró a explorar en el pasado, y parecen relacionadas a su interés por la naturaleza dual –o a veces más que dual– de la identidad.

Es paradójico, pero para captar toda la dualidad de Bruce Wayne hubo que transformarlo en tres personas. Al comienzo me reuní con Christian y decidimos que está el Bruce Wayne privado, sólo visible para Alfred y Rachel; el Bruce Wayne público, que consiste en la máscara del galán decadente; y luego la criatura de Batman, creada para combatir al mundo. Al dividirlo en estos tres aspectos,

se comienza a comprender la idea de que es una persona privada luchando con todo tipo de demonios e intentando hacer algo productivo con todo eso. Pienso que el momento más interesante que logra Christian en *Batman inicia* es la escena de la fiesta en la que pretende estar borracho y maltrata a sus invitados para que escapen del ataque de Ra's Al Ghul. Pero en la que también hay cierta verdad, que sale a la luz gracias a la interpretación de Christian. Está haciendo de borracho, pero el actor Bruce Wayne está expresando algo que siente de verdad. Es un poco amargo, y me gustan las capas que Christian logró agregar allí.

**¿Hubo algún momento preciso durante el casting en el que supo que Christian Bale era el adecuado para el papel?**

En realidad Christian fue el primer actor que entrevisté para el papel. Pero tratándose de semejante papel, el estudio necesitaba que eligiese varios candidatos para una prueba de cámara. Desempolvamos el viejo disfraz, hicimos las pruebas y Christian lo hizo tan bien que casi no había diferencias con el personaje del guion. En el sentido de la ira contenida que tenía el personaje –la cruz con la que tiene que cargar–, él fue posible de proyectar todo eso en la prueba y que eso se tradujese no sólo a través de Batman sino también con el galán Bruce Wayne. Hay una oscuridad que ha sido inyectada en el personaje mediante una tragedia temprana, y es un motor que impulsa todo lo que hace.

**Da la impresión que ama a los actores, y eso se nota en estas películas muy fuertemente, incluso cuando no se piensa en el gran cine de acción como vehículos para grandes actuaciones. Pero usted elige grandes actores y luego les da cosas interesantes para hacer. No están simplemente allí por el valor de su nombre.**

Amo a los actores, y pienso que los grandes actores pueden hallar una profundidad en la interpretación capaz de enriquecer

la película. Sentía que mucho del nivel de *Batman inicia* debía provenir del elenco, y una vez más pensé en Superman, de Richard Donner, porque en ella trabajan Marlon Brando, Glenn Ford y Ned Beatty, todos los personajes fueron interpretados por estas estrellas magníficas. Por lo que se buscó ese tipo de profundidad actoral. Eso es algo que no se ve mucho en películas de este tipo.

**¿Cuáles fueron los desafíos técnicos y físicos al hacer estas películas? Eran mucho más grandes que todo lo que había hecho hasta ese momento en su carrera. ¿Fue intimidante?**

Lo fue sólo en la teoría, pero gran parte del desafío de encarar una película de gran dimensión es no permitirse caer en las mismas trampas en las que caen otras personas al hacer este tipo de películas. Ya que podés rodearte de un gran equipo, lo que te da una suerte de red de contención, pero que también tiene sus trampas. Sin embargo, es posible hacer películas grandes casi de la misma manera en la que se hacen otras más pequeñas; y es posible mantener la misma espontaneidad y creatividad en el set. No toda. Hay que ajustar un poco, pero tampoco hay que perder la cabeza en este concepto de una película enorme. Tenía conversaciones con mi productor en las que decía: "Oh, habrá días en las que sólo se hará una toma por la mañana". Y yo le decía: "Jamás trabajaré de esa forma, es muy aburrido y atrofianete". Con mi equipo de trabajo pudimos mantener las cosas mucho más ligeras, más allá de la grandiosidad de todo.

Hay una fuerte cualidad analógica en sus películas, en general, y en las Batman en particular. Habló sobre querer representar un mundo muy táctil, y al ver *Batman: El caballero de la noche asciende*, en copias 70mm proyectadas en IMAX, no se puede escapar al sentimiento de estar viendo una película filmada en película cinematográfica, con cientos de tomas en CGI, por supuesto, pero integradas de tal forma, que no se siente esa

**cualidad digital que domina a la mayoría de las películas que usan fuertemente la tecnología digital.**

Hace poco vi una copia de *The Master* (2012) en 70mm y me cuenta que, con excepción de mis propias películas, era la primera película terminada en fílmico que veía en muchos años. Y se ve como debe verse una película. Para mí, es un formato superior. En *Batman: El caballero de la noche asciende* hay 430 tomas con efectos en un total de 3000 tomas, por lo que esa idea de terminar la película en un soporte digital era ilógica. Se logró que las 430 tomas encajasen con las 2500 restantes de manera fotoquímica. Es por eso que jamás he hecho una película con más de 500 tomas con efectos. Estas películas tienen un tercio o un cuarto de la cantidad de tomas con CG que cualquier otra película de este tipo. Eso me permite seguir trabajando con fílmico y hacer que la gente de efectos digitales imprima sus negativos, de modo que después simplemente montamos los efectos en fílmico para ver si se ve correctamente.

Para mí, es simplemente la mejor manera de hacer una película, y no sé por qué no hay más gente que trabaje de esa forma. En parte se debe a la novedad del digital. Para algunos cineastas existe el miedo de ser dejados atrás, lo que para mí es irracional, ya que como realizador no es tu responsabilidad cargar la cámara. Uno puede contratar a quien sea necesario y filmar como quiera, pero pienso que, simplemente, las cuestiones económicas privilegian el cambio, y hay más dinero puesto allí, más allá de si el cambio es bueno o no. Pero sé de muchos cineastas jóvenes que quieren filmar en fílmico y comprenden el valor de eso. He hecho lo imposible para mostrar copias de *Batman: El caballero de la noche asciende* en fílmico a otros cineastas, ya que nadie parece trabajar ya con *dailies* –se pierden el potencial del fílmico–, más allá de que yo haya visto *dailies* a diario durante los últimos diez años.

**¿En qué momento comenzó a pensar que había más de una historia, que podía ser una trilogía sin necesidad de repetirse o canibalizarse a sí misma?**

Creo que fue unos meses antes del estreno de la primera película. Al final de *Batman inicia*, escena en la que Batman da vuelta una carta y descubre que es un comodín (joker); me preguntaba, desde la óptica de esa película, “de acuerdo, ¿quién podría ser ese antagonista?”. Me interesaba ver cómo se podría traducir el Guasón a ese mundo. Ese fue el comienzo. Y la naturaleza del antagonismo del Guasón era muy distinta a lo que sucedía en *Batman inicia* y a la relación de Batman con Ciudad Gótica. De modo que *El caballero de la noche* es principalmente la historia de una ciudad, una especie de drama criminal, mientras que *Batman inicia* es una historia de aventuras. Más que una expansión o revisión de la anterior, fue el género lo que cambió.

**¿Al comenzar a escribir *Batman: El caballero de la noche asciende*, pensaba en lo que ocurría con la economía y los movimientos como Occupy Wall Street, en el sentido del retrato de la sociedad al borde de una suerte de segunda revolución norteamericana?**

Fue escrita años antes de *Occupy Wall Street*<sup>57</sup>, y filmada al mismo tiempo que esos sucesos, pero pienso que las similitudes provienen del hecho que Occupy es una respuesta a la crisis bancaria de 2008. Era un mundo en el que las noticias presentaban supuestos como: “¿Qué sucedería si funden todos los bancos? ¿Qué pasaría si la bolsa ya no tuviese valor?” Estas preguntas son aterradoras, y el plan seguía siendo escribir sobre lo más aterrador.

---

57. Occupy Wall Street: ocupa Wall Street o tomá Wall Street. Acción de protesta del Movimiento 15-O de septiembre de 2011 que ocupó el Zuccotti Park de Lower Manhattan en la Ciudad de Nueva York, EE.UU..

Se llegó a la idea de cómo, a diferencia del resto del mundo, se da por sentada la estabilidad de la estructura social de clase en Estados Unidos. Dicho de otro modo, esto ha sucedido en todo el mundo, ¿por qué no sucedería en Estados Unidos? ¿Y por qué no en la actualidad? Es por eso que muchas de las ideas subyacentes de la película provienen de un contexto en el cual la economía estaba en crisis y las preguntas por el futuro de la sociedad eran recurrentes.

Fue interesante ver el rango de reacciones que suscitó *Batman: El caballero de la noche asciende*, que para algunos era una suerte de película neoconservadora o muy de derecha, y para otros una película radical de izquierda. Y una de las cosas sobre la que la película parece hablar es la facilidad con la que la retórica política de un extremo puede ser cooptada por el extremo opuesto.

Absolutamente, y luego se cae en la pregunta filosófica: ¿si una energía o movimiento puede ser cooptado para el mal, entonces esto se vuelve una crítica del propio movimiento? Todas estas diferentes interpretaciones son posibles. Lo que me sorprendió es como tantos críticos podían escribir sobre su interpretación política sin comprender que toda interpretación política planteada desde un sólo punto de vista implicaba, a su vez, la ignorancia de grandes partes de la película. Y me puso contento acerca de la posición de la película, ya que no tiene ningún interés de ser políticamente específica. Sería absurdo intentar hacer algo políticamente específico con este tema. Al estar fuera del espectro político convencional, todo está sujeto a la interpretación y a la malinterpretación.

La hora final de *Batman: El caballero de la noche asciende*, desde el canto del himno en el estadio de fútbol americano hasta los títulos, es una hora de película que recorre muchas locaciones y

acciones diferentes pero que no deja de sentirse como un gran decorado único. Posee una intensidad gradual y un cuidadoso encadenamiento de todo lo que sucede, y es muy excitante de ver.

En las tres películas intentamos –pero de manera extrema en *Batman: El caballero de la noche asciende*– lograr lo que yo llamo un efecto de bola de nieve. El rango de la acción se construye con pequeñas piezas que se unen al punto de empezar a mostrarlas en paralelo –algo que me encanta hacer– y hallar ritmo en conjunción a la música y los efectos sonoros, hasta que la tensión se sostiene durante una gran parte de la película y no es liberada hasta el último fotograma. Es una estrategia riesgosa, ya que existe el peligro de agotar al público, pero para mí es la manera más vigorizante de abordar una película de acción. Es un abordaje que también apliqué en *El origen (Inception, 2010)*: tener hilos de tensión paralelos cada vez más intensos hasta el momento de su liberación. En *Batman: El caballero de la noche asciende*, desde el momento en que se termina la música y el niño comienza a cantar el himno nacional la cosa se pone intensa. Me ha sorprendido y encantado ver cómo la gente aceptó el extremismo de este suspenso.

**Se podría decir eso de *El origen*. En papel suena como una película que Hollywood ni siquiera soñaría hacer; y habla de la fe que usted tiene en la inteligencia del público y su habilidad para aceptar cierto tipo de cosas en películas que escapan de los moldes prediseñados para cortar galletitas.**

Me parece interesante. Siempre pensé en ello como fe en el público, pero también es fe en las películas, en el cine puro. Si uno puede hacer uso de los elementos cinemáticos apropiados para que el público sienta algo, entonces el cine se vuelve un comunicador increíblemente poderoso. Tengo fe en ese proceso; que si lo hago bien y encajo las piezas, la gente comprenderá lo necesario y sentirá la intensidad de la experiencia que trato de darles.

**El final de *Batman: El caballero de la noche asciende* deja la puerta abierta a una posible continuación de la saga de Ciudad Gótica, tal vez sin Batman, pero con estos nuevos personajes como Gatóbela y el policía joven interpretado por Joseph Gordon-Levitt. ¿Se imagina volviendo a Ciudad Gótica?**

En lo personal, *Batman: El caballero de la noche asciende* constituye el final de la historia de Batman tal como quise contarla; y la naturaleza abierta de su final es una idea temática muy importante que quise insertar en la película, es decir, la idea de Batman como un símbolo. Él puede ser cualquier persona, y eso me interesaba mucho. No todos los fanáticos de Batman estarán necesariamente de acuerdo con esta interpretación de la filosofía del personaje, pero para mí todo se relaciona con la escena de *Batman inicia* entre Bruce Wayne y Alfred a bordo del jet privado. En la que se ve que la única manera para ofrecer una caracterización creíble de una persona que se transforma en Batman es bajo el concepto de un símbolo necesario, al verse como un catalizador de un cambio; y que de ahí en más fuese un proceso temporal, tal vez un plan quinquenal puesto en acción para darle apoyo simbólico al costado bueno de Ciudad Gótica en la recuperación de su ciudad. Para mí, para que esa misión triunfe, tiene que haber un final. Y éste lo es. Los elementos abiertos del mismo tienen que ver con la idea temática de que Batman no era importante como hombre, él es mucho más que eso. Es un símbolo, y el símbolo sigue vivo.

## PAUL THOMAS ANDERSON

El maestro de *The Master* (LA Weekly, 06/09/2012)

“Hice seis películas, y siento que recién empiezo a entender como mierda funciona este negocio”, dice Paul Thomas Anderson en una tarde muy templada para tratarse de agosto en el barrio de Astoria, en Queens, donde a la noche presentará su último film para un público de invitados en el Museum of the Moving Image. La película es *The Master* (2012), la primera de Anderson en cinco años desde la ganadora del Oscar *Petróleo sangriento* (*There Will Be Blood*, 2007), y es uno de los eventos cinematográficos más febrilmente anticipados del año. Un sello de visión obligatoria atribuible a la condición de intachable de Anderson entre la cinefilia seria, a la naturaleza mayormente secreta de la producción (en una época en la que se sabe demasiado acerca de la mayoría de las películas antes de verlas) y, más que nada su tema: los comienzos de una religión de autoayuda con más de un elemento en común con la Iglesia de la Cientología de L. Ron Hubbard.

Para Anderson, la función en Queens es la última parada de una gira espontánea costa a costa que incluyó proyecciones sorpresa de *The Master* en Los Angeles, Chicago, Austin y San Francisco, semanas antes del estreno mundial oficial en el Festival de Cine de Venecia.

Esas funciones anticipadas han desatado torrentes de entusiasmo favorable en internet y los medios sociales, junto a las reflexiones

previsibles de los adivinos de la blogósfera durante la temporada del Oscar, que dicen que la película de Anderson es “difícil” y “demandante”. En otras palabras, no la típica tontería hollywoodense consentida y endulzada de fin de año.

Lo más notable es que, todas esas funciones fueron hechas en salas equipadas con los proyectores adecuados para exhibirla en su formato preferido: el gran 70mm, cuyas imágenes excepcionalmente claras y vívidas fueron alguna vez el estándar dorado para los grandes musicales y las épicas históricas de Hollywood, y que no ha sido empleado con regularidad desde la era del VHS (y sin uso preciso desde *Hamlet*, de Kenneth Branagh, en 1996).

Sospecho que esto es, en parte, a lo que Anderson se refiere cuando dice que finalmente comprende cómo funcionan las cosas. En resumidas cuentas, se ha vuelto un solitario. Mientras caminamos por las calles alrededor del museo, recuerda las batallas que alguna vez luchó con New Line Cinema (compañía que produjo y distribuyó *Juegos de placer [Boogie Nights, 1977]* y *Magnolia [1999]*) por todo desde el póster hasta el diseño del tráiler y cómo, en *The Master*, pasó a hacer todo él mismo, creando sus propios *teasers* para la película y subiéndolos inmediatamente a internet; y sí, incluso proyectándola públicamente sin la aprobación de su nuevo distribuidor, Harvey Weinstein.

“Teníamos la idea de hacer algo así como un espectáculo ambulante, porque en términos de salas no sabíamos cuán frecuentemente íbamos a poder proyectarla en 70mm”, dice, mientras se acomoda en una mesa al aire libre en uno de los tantos restaurantes griegos del barrio. Anderson se topó con el formato –el antecesor del IMAX– mientras hacían pruebas de cámara con su director de fotografía, Mihai Malaimare Jr., y sintió que era el adecuado para la película. Ahora, junto a su supervisora de posproducción, Erica Frauman, ha estado compilando listados de salas de cine con 70mm y, en caso de ser necesario, enviando técnicos para asegurarse de que los proyectores funcionen correctamente.

Anderson dice que fue de particular interés mostrar la película

aunque sea pocas veces en grandes cines antiguos con una sola sala, como el Music Box de Chicago y el Castro de San Francisco, en donde, debido a la simple lógica económica de la distribución de las películas de estreno comercial (que favorece a los multiplex y las cadenas nacionales), *The Master* no podría haberse proyectado durante sus primeros meses de estreno.

“Debo decir que ha sido genial proyectarla allí, pero es excitante saber cuántas salas comerciales van a exhibirla en 70mm”, dice Anderson.

Y si eso suena como mucho revuelo para una película que sucede mayormente en casas, departamentos y oficinas pequeñas y anodinas, *The Master*, sin embargo, evoca una sensación épica. Es una película cuyas ideas son tan grandes como cualquier paisaje de David Lean.

Anderson bosteza, se estira y pasa sus manos por su pelo ya despeinado, que, junto a su atuendo de camisa cuadriculada con el cuello abierto, bermudas y botas de gamuza le da un aspecto de surfista descarriado tierra adentro. “Es un día de cura de resaca para nosotros”, dice en referencia a una larga noche pasada en compañía de su asistente de dirección y productor ejecutivo, Adam Sommer, a quien no veía hace varios meses. Anderson me dice que ofició en la boda de Sommer. “Soy un ministro ordenado en el Rose Ministries de Las Vegas, Nevada. Mi hermana se estaba por casar y quería que yo presidiese la boda, entonces me ordenó como regalo de Navidad. Lo hizo todo por internet.”

Ya veo porqué se siente atraído a la religión como tema, le digo.

Vista de cierta forma, *The Master* es la segunda película consecutiva de Anderson sobre un profeta autoimpuesto que construye una congregación, luego de *Petróleo sangriento* y su predicador infernal Eli Sunday (Paul Dano), quien accede a que el petrolero Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) perfore en la tierra de su familia a cambio del dinero necesario para edificar su Iglesia de la Tercera Revelación. En *The Master*, el salvador y el hombre de negocios son la misma persona: el carismático sustituto de L. Ron

Hubbard, Lancaster Dodd (interpretado con ademanes *wellesianos* por Philip Seymour Hoffman), que en una escena del comienzo se describe a sí mismo como “Un escritor, un doctor, un físico nuclear, un filósofo teórico” y, por encima de todo, “un hombre, un hombre desesperadamente curioso”.

Conocido por sus seguidores como Master, Dodd es el autor de un libro titulado *La causa* (modelado tras el best-seller de Hubbard, *Dianética*), que busca liberar a sus lectores del “trauma pasado”, revertir la mente “hacia su estado inherente de perfección” y desenredar los nudos en la psiquis humana. Esto es logrado mediante una serie de terapias también capaces de –en las palabras de su humilde creador– terminar con la guerra, la pobreza y el cáncer. Y al comienzo de *The Master*, en medio de una nueva Norteamérica post-Segunda Guerra Mundial, Dodd y sus enseñanzas ya han comenzado a reunir un buen número de seguidores.

A este mundo llega un vagabundo errante, un marinero dado de baja llamado Freddie (Joaquin Phoenix), quien, queda claro desde el comienzo, no es una oveja más del rebaño. Una piedra rodante –o, tal vez más precisamente, una bola de pinball– en busca de su lugar en el mundo, Freddie conoce a Dodd por primera vez cuando se sube de polizón a su yate en la bahía de San Francisco. Al poco tiempo, el talento prodigioso del marinero, para fabricar licor casero y para la fotografía, es puesto a uso por el gurú; quien acepta el reto de domar a la criatura salvaje enfrente suyo.

“Pienso que *Master* probablemente tiene una verdadera... ¿cuál es la palabra que estoy buscando?... ese tipo de apetito que debe suceder en su interior al oler un poco de baja autoestima en alguien”, dice Anderson, que no puede recordar cómo comenzó a trabajar en *The Master*, con excepción a que “Siempre he pensado que Hubbard era una gran personaje, tan interesante y *larger than life*<sup>58</sup>, medio imposible de ignorar”. (Anderson insiste que en

---

58. *Larger than life*: expresión de la lengua inglesa que hace referencia a tener un aura de grandeza, quizás no sostenido por la misma persona.

ningún momento previo, durante o posterior a la realización de la película, fue contactado por la famosamente litigante iglesia para hacer averiguaciones acerca del proyecto o para tratar de entorpecer su progreso).

De ahí en adelante, Anderson compara su proceso de investigación a una búsqueda digresiva de internet que comienza en un sitio y concluye en un lugar sin ningún tipo de relación; “como cuando entrás en YouTube para ver un video deportivo y tres horas más tarde estás viendo un episodio viejo de *The Tonight Show With Johnny Carson*”<sup>59</sup>.

Uno de sus hallazgos en la web fue *The Aberree*, un boletín informativo de temática cientóloga publicado entre 1954 y 1965 por una pareja de Phoenix, Alpha y Agnes Hart, que estaban entre los primeros seguidores de Hubbard. (“La cosa más cierta sobre la Cientología es que nadie puede saber con exactitud cuál será el próximo paso de esta ‘ciencia de la certeza’”, se lee en la línea inicial del primer número, como preámbulo a una discusión sobre los esfuerzos emergentes de la iglesia para legalizarse como religión).

“Leer estos boletines realmente fue la mejor manera posible de viajar en el tiempo”, dice Anderson, “y para tener una idea no sólo de Hubbard sino de la gente que estaba interesada en los inicios de este movimiento, ya que estaban muy, muy interesados por tratarse a sí mismos y mejorar, y estaban abiertos a lo que fuere. Eran tan increíblemente optimistas.”

De modo que *The Master* trata, en definitiva, sobre la Cientología de la misma manera que *Juegos de placer* trataba acerca de la industria de cine para adultos del Valle de San Fernando en los setentas, o que *Petróleo sangriento* trataba acerca del boom petrolero de California a comienzos del siglo veinte. Es decir, funciona como una preocupación secundaria, más como marco que como

---

59. *The Tonight Show*: Programa pionero en el formato Talk Show.

tema, más subtexto que texto. Es común en Anderson juntar un grupo diverso de sus personajes típicamente idiosincráticos e iconoclastas y un conducto hacia temas más grandes de poder y paranoia, dominación y sumisión, libre albedrío y predestinación. En efecto, tal como la película anterior de Anderson, *The Master* se siente como una meditación audaz y un poco críptica sobre las fuerzas subterráneas que han moldeado a la Norteamérica moderna. “¿Es posible vivir sin algún tipo de maestro de vida?”, pregunta la película, dejando al espectador con la respuesta.

Por su parte, Anderson es reacio a ver la película como una variación sobre un tema recurrente. “¿Ya se ha vuelto cansador?”, pregunta cuando le digo que Dodd y Freddie recuerdan la relación substituta de padre-hijo de muchas de sus películas, comenzando con la del viejo apostador Sydney (Philip Baker Hall) y su protegido ingenuo (John C. Reilly) en su ópera prima de 1996, *Vivir del azar (Hard Eight)*. Prefiere pensar en sus personajes de *The Master* como amantes no correspondidos; una tensión homoerótica sutil triangulada por la presencia de la esposa leal y dura de Dodd (Amy Adams). “Pero tal vez esa sea mi manera de disfrazarlo y pensar que estaba haciendo algo distinto esta vez”, aclara.

De cualquier forma, parece contento de que la gente –nuestra conversación incluida– esté finalmente hablando de otra cosa que la Cientología. “Me han encantado estas funciones, porque ya nadie habla de Cientología una vez que ve la película. Sólo hablan de lo jodidamente bien que está Joaquin Phoenix”.

Y tienen razón. En su papel de “regreso”, cuatro años más tarde de un supuesto retiro de la actuación para perseguir una carrera como rapero (sólo para finalmente contarle al mundo de su broma), Phoenix es asombroso. Es una interpretación ferozmente física y bestial que recuerda al joven Jack Nicholson –el de *Mi vida es mi vida (Five Easy Pieces, 1970)* y *Atrapado sin salida (One Flew Over The Cuckoo’s Nest, 1975)* – en su imprevisibilidad diabólica, en sus paroxismos de rabia emasculada.

Cuando vemos por primera vez a Freddie, está viviendo como un afable marinero chistoso, haciendo brebajes con combustible

de torpedo y despertando con resaca en la cima del mástil principal del barco (un episodio que Anderson tomó prestado de la vida del fallecido protagonista de *Magnolia*, Jason Robards). Pero para cuando Freddie termina trabajando como retratista fotográfico en un centro comercial –uno de tantos trabajos de posguerra de corta duración– parece radicalmente cambiado, con la postura tensa y rígida de un hombre artrítico o de un barril de pólvora preparado para estallar (y cuando lo hace, es aterradorante). Al mismo tiempo, Phoenix utiliza sus ojos distantes y conmovedores para dotar al personaje con una personalidad herida y frágil que trata desesperadamente de hallar sus piernas de mar en tierra firme, luchando por hallar una explicación posible para el giro que ha dado el mundo.

“Sabía que sería bueno, pero no puedo decir que esperaba este resultado”, comenta Anderson entre sorbos de vino blanco. “Me encanta verlo, y me da la impresión que la gente no entiende que él es un actor verdaderamente inventivo y disciplinado, lo cual es genial. No me gustaría revelar demasiado el misterio.”

Hace muchos años que Anderson quería trabajar con Phoenix, desde que le ofreció un papel en *Juegos de placer*, que éste rechazó, al igual que más tarde con *Petróleo sangriento*. Luego, cuando Anderson comenzó a elegir el elenco para *The Master*, Phoenix había abandonado su carrera actoral. Jeremy Renner tuvo el papel por un tiempo, hasta que una serie de largos retrasos en la producción lo obligaron a dejar el papel y Anderson comenzó nuevamente la búsqueda de un protagonista. Para esa época, Phoenix había vuelto al negocio del entretenimiento y estaba listo para afrontar el desafío.

Se suponía que *The Master* sería la película que rompería con el hábito de Anderson de tomarse descansos tan espaciados entre películas como para competir con uno de sus ídolos cinematográficos, Stanley Kubrick. Aunque, tal como le digo, Kubrick se las arregló para realizar ocho largometrajes en sus primeros dieciséis años de carrera, mientras que Anderson hizo sólo seis. A lo que un enojado Anderson responde: “Andá a cagar. ¡No es culpa mía!”.

Pero se suponía que *The Master* sería diferente. Escrita velozmente por Anderson tras *Petróleo sangriento*, el proyecto fue inicialmente puesto en marcha por un gran estudio –Universal– pero se paró casi inmediatamente cuando Hoffman (para quien Anderson había escrito el papel principal) anunció que estaría ocupado todo ese año con compromisos teatrales. Una vez que Hoffman se liberó, el estudio ya no estaba tan interesado, por lo que hubo que salir a buscar un nuevo hogar. “Y el panorama estaba bien seco”, recuerda Anderson. “No había verdaderos interesados.”

Le digo que uno pensaría que los estudios estarían reclamando el nuevo proyecto del director de *Petróleo sangriento*, una película que se convirtió no sólo en la más aclamada por la crítica de la filmografía de Anderson, sino también en la más exitosa en taquilla (recaudando cuarenta millones de dólares en Estados Unidos, otros treinta y cinco millones internacionalmente y habiendo costado sólo veinticinco millones). “¡Pensé lo mismo!”, dice. “Por unos días me convencieron de que el mundo era mío, y luego dijeron ‘no tan rápido’.”

Era un tiempo en el que el enamoramiento de Hollywood por el cine independiente, que había durado una década luego de los éxitos de Sundance de finales de los ochenta y principios de los noventa, estaba llegando a su fin. New Line Cinema, antiguo lugar seguro de Anderson, estaba a punto de ser absorbido por la Warner Bros. (al mismo tiempo que la propia Warner estaba cerrando su división Warner Independent Pictures). Los hermanos Weinstein habían abandonado el edificio de la Miramax. Poco después, la Paramount anunció que era el fin de su compañía especial Paramount Vantage (la cual distribuyó *Petróleo sangriento*).

“En verdad parecía como si estuviesen canjeando sus fichas, llevándolas a la caja y diciendo ‘Es suficiente de esta mierda’”, dice Anderson. Luego, el propio cineasta comenzó a dudar del guion de *The Master* y le dedicó varios meses de reescritura.

Es posible que el film jamás hubiese despegado de no haber sido por la aparición de una tal Megan Ellison –hija de Larry Ellison,

el CEO billonario de Oracle-, quien había decidido recientemente empezar a producir largometrajes de autores arriesgados y temáticas comercialmente desafiantes. (Entre otros proyectos financiados por Ellison en distintas etapas de producción están lo nuevo de Wong Kar-wai, Kathryn Bigelow y Spike Jonze.) “De pronto, como un ángel caído del cielo, llegó Megan con alas en su espalda, diciendo ‘Hagamos una película’”, dice Anderson. “Fue realmente así, luego de pensar durante dos o tres años ‘¿Qué sucederá con ese proyecto?’.”

El rodaje comenzó finalmente en 2011 en San Francisco y sus alrededores, incluido el astillero naval desmantelado de Mare Island, que se convirtió en el cuartel general de la producción y fomentó la misma sensación de acogimiento y camaradería entre el elenco y el equipo de filmación experimentado por Anderson durante el rodaje de *Petróleo sangriento* en el pequeño pueblo de Marfa, en Texas. El director habla con cariño especial, sobre el ritual de proyectar los “*dailies*” (material sin editar, crudo, de las escenas del día anterior) al final de cada día de filmación (una tradición hollywoodense tan inusual en la actualidad como filmar en 70mm).

“No creo que se hagan muchos *dailies* en la actualidad porque cuesta dinero imprimirlos y proyectarlos, de modo que la gente ahora los ve en DVD en sus hoteles”, dice Anderson. “Pero en última instancia, hay una sensación real de satisfacción al observar algo que hiciste bien, y el resto de la gente está ahí con vos, lo podés sentir. Y por otra parte es horrible cuando todo el mundo se esforzó y ves los *dailies* y todos sienten que el resultado no es muy bueno. Ya sea una actuación o una luz o la puesta de cámara; ese tipo de momentos en los que la gente sale de ver los *dailies* con la cabeza baja. Y eso también puede ser muy bueno, porque inevitablemente al día siguiente salís a trabajar con más fuerza y todo sale bien. Luego todo sigue bien por tres días hasta que hay otro día de *dailies* malos. Sucede. En los sesenta días de rodaje, habrá cosas que salgan mal. Es muy difícil conseguir cosas buenas todo el tiempo.”

Es refrescante escuchar a un director de la estatura de Anderson –a cualquier director, en realidad– hablar con tanta franqueza acerca de las dificultades de hacer una buena película y de las dudas que pueden meterse en las cabezas de los profesionales experimentados.

“A veces te acobardas al dirigir”, agrega, hablando de los nervios que sintió por momentos con la actuación arriesgada de Phoenix. “En ciertas ocasiones hacía algo tan extravagante que yo pensaba ‘Mmm, no sé.’” Y luego, quién lo hubiera dicho, seis meses más tarde estás en la sala de montaje y decís: ‘Gracias, Dios. ¿En qué estaba pensando? ¿Cómo pude dudar de eso?’”

También admite haber tenido inquietudes sobre trabajar con Harvey Weinstein –figura controvertida si las hay dentro del mundo del cine independiente–, quien compró *The Master* durante la post-producción. En su época con New Line, Anderson tuvo sus buenas dosis de agarrones con Bob Shaye, el CEO de esa compañía, famoso por sus ataques de ira.

Pero sólo tiene buenas cosas para decir acerca de Weinstein, quien estima que *The Master* será uno de sus caballos pura sangre durante esta temporada de premios.

“Le mostré la película, y había subestimado un poco sus conocimientos acerca del guion, pero no fue así”, dice Anderson. “Había partes que faltaban en el corte que le mostré, dado que todavía estábamos trabajando en ellas, y él se acordaba de cosas y preguntaba ‘¿Dónde está tal escena?’. Y tenía razón. Le estaba mostrando una versión en la que experimentaba con cosas que podría llegar a dejar fuera del corte final, y él sabía lo que faltaba. Era como si P.T. Barnum fuese a tu sala de montaje y dijese: ‘¿Qué mierda sucede? ¿Dónde está la bailarina?’”

“Aprendí mucho con él en los últimos meses que trabajamos juntos. Lo amo.”

Tras todo esto, el Paul Thomas Anderson sentado enfrente mío parece un hombre cambiado respecto a ese enfant terrible ácido y corrosivo que una vez le dijo a Lynn Hirschberg, en un perfil de

la *New York Times Magazine* que acompañó el estreno de *Magnolia*, "Soy joven todavía, y aún tengo que impresionar a la gente"; y que expresó ese sentimiento cinematográficamente en sus primeras películas, con sus historias entrecruzadas, bandas sonoras pop y travellings apasionantes, influenciados por Scorsese.

Ha cambiado, también, desde la última vez que nos vimos, hace cuatro años, justo cuando *Petróleo sangriento* se preparaba para su estreno nacional. En el medio, ha cumplido cuarenta, ha tenido dos hijos más (que hacen un total de tres) con su pareja Maya Rudolph, y ya no ve tanto beisbol como antes, aunque no ha perdido la costumbre de sazonar sus conversaciones con metáforas beisbolísticas.

"Miro a mi alrededor y pienso '¿De dónde salieron estos niños?', dice acerca de sus dos hijos más pequeños. "Parece como si ambos hubiesen venido en las adquisiciones de la pretemporada. ¿Cuándo los incorporamos? Ok, supongo que ahora tenemos un tercer bateador. Pero es increíble. No puedo decir nada original sobre la paternidad, pero tener tres hijos es fantástico."

De la misma manera, *The Master* se siente como el trabajo de un artista más maduro, un cineasta sin nada que demostrar, paciente, que observa profundamente dentro del corazón de la Norteamérica vieja y extraña. Incluso más que *Petróleo sangriento*, éste es un trabajo de una precisión elevadísima, en el que la cámara jamás hace un movimiento sin motivo, y en el que una tensión asfixiante se cuela lentamente, mediante una acumulación casi imperceptible de pequeños gestos, miradas, intenciones ocultas (además de las disonancias magníficas de la banda sonora original de Jonny Greenwood).

El encuentro final entre Freddie y Dodd es impresionante como el tan celebrado entre Eli Sunday y Daniel Plainview, sólo que en esta oportunidad son las palabras y las ideologías en conflicto –y no los palos de bowling– las que dan los golpes fatales.

"¿Cómo creés que nos irá?", pregunta Anderson mientras nos ponemos de pie y caminamos hacia su función. "Muy bien", digo,

aunque no estoy del todo seguro si se refiere a las críticas, a la recaudación, a los votantes de los Oscars o a la cantidad de público.

Todos los cineastas deben preocuparse por esas cosas, así trabajen en el epicentro de Hollywood o vivan en los márgenes. Afortunadamente, Megan Ellison, el ángel de Anderson, ya se ha comprometido a financiar su próximo proyecto: una adaptación de *Vicio propio (Inherent Vice)*, la novela de 2009 de Thomas Pynchon; una suerte de versión fumona de *Barrio Chino (Chinatown, 1974)*, situada en Los Angeles a fines de los sesenta, y la primera vez que el autor huraño de *El arco iris de la gravedad (Gravity's Rainbow, 1973)* ha permitido una adaptación de su obra.

“Y no me va a tomar cinco años”, dice Anderson con una sonrisa socarrona mientras desaparece en la noche. “De modo que vas a tener que tragarte tus putas palabras.”

## ■ MICHAEL HANEKE

Aprendiendo alemán con Michael Haneke (LA Weekly, 07/01/2010)

El agobiante plano final de *La cinta blanca* (*Des Weisse band*, 2009) –un coro de niños canta en la terraza de una pequeña iglesia mientras los parroquianos adultos caminan en fila debajo– estaba entre los primeros que se le ocurrieron a su escritor y director, Michael Haneke. “Se me ocurrió que estos niños que cantan admiran los ideales de sus padres, pero los toman como absolutos y los transforman en un tipo de ideología, algo muy peligroso para el resto de la gente”, me dijo el verano pasado. Haneke pasó unos días en Los Angeles en su viaje al Festival de Cine de Telluride, en donde *La cinta blanca* –ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 2009– tendría su estreno norteamericano. “La gente que cree ser dueña de la verdad es peligrosa”, añadía. “Una de mis ideas para el título era ‘La mano derecha de Dios’, pero era muy pedante.”

Las ideologías dogmáticas –religiosas, políticas y sociales– son centrales en la última película de Haneke, que se desarrolla en un pueblo rural de Alemania durante el año anterior al comienzo de la Primera Guerra Mundial. Desde su sorprendente imagen de inicio de un caballo tropezando con una cuerda de trampa y tirando violentamente al piso a su jinete, *La cinta blanca* sigue una serie de “accidentes” cada vez más siniestros que suceden a los pueblerinos,

sin culpables a la vista. El hijo joven de un barón acaudalado es azotado y colgado boca abajo en un aserradero. Otro niño, el hijo retrasado de una partera, queda al borde de la ceguera; una nota anónima atada a su cuello explica que los niños están siendo castigados por los pecados de sus padres. Tal como lo muestra *La cinta blanca*, sólo el maestro de la escuela (quien también narra la historia como un anciano que mira hacia atrás) sospecha con creciente convicción de que son los niños estoicos y severamente disciplinados del pueblo quienes están llevando a cabo los castigos.

Para aquellos familiarizados con Haneke –cuyo renombrado film anterior, *Cache - Escondido (Cache, 2005)*, se enfocaba en un crítico literario burgués de París acosado por unas cintas de video misteriosas enviadas por un desconocido– no provocará gran sorpresa el hecho que *La cinta blanca* no ofrezca solución a su *whodunit* sociológico. Como de costumbre en Haneke, la culpa o la inocencia son atributos colectivos, y no individuales. El director, que comenzó a escribir el guion hace más de una década (inicialmente como una miniserie), dice que le intrigaba la manera en que “la aparición del fascismo alemán difería de la aparición del italiano”; una diferencia que para el cineasta, nacido en Alemania y criado en Austria radica en las raíces protestantes impiadosas (a diferencia de las católicas) alemanas. Fue entonces que se sumergió en la investigación de época, con un énfasis especial en las filosofías y técnicas educacionales. La cinta del título, que es atada en los brazos de los niños desobedientes como recordatorio de la pureza a la que apuntan, fue uno de sus descubrimientos. “Era una humillación enorme, ya que todos sabían lo que significaba”, dice Haneke. “Por otra parte, esa misma cinta blanca transformaba a quienes la llevaban en los jefes de ese grupo de niños.” Al ver *La cinta blanca* no es difícil imaginar esa otra cinta que terminarían usando dos décadas más tarde muchos niños alemanes que sufrieron las humillaciones de la Primera Guerra Mundial.

Haneke también se inspiró en la novela controversial de Jonathan Littell, *Las benévolas*<sup>60</sup>, una autobiografía ficcional de un

---

60. The Kindlyones.

oficial nazi que según el cineasta es el mejor libro sobre el fascismo que jamás leyó. “Es asombroso”, dice. “Es muy difícil de leer. Tan cruel, es terrible. Es un oficial de las SS, muy inteligente, responsable de unas masacres descritas muy detalladamente. Pero se puede comprender al oficial, porque dice: ‘Tuve que sufrir al hacer todo esto por mi ideología. Lo que hago es terrible, y sufro mucho, pero debo hacerlo por una cuestión de principios’. Eso es muy protestante, muy alemán. Por supuesto, existe mucha gente que disfruta torturando a los demás, eso es otra cosa. Pero al leer cosas como cuando Eichmann dijo ‘Soy un empleado, y una orden es una orden’, se puede ver que cuando existe una ideología de por medio, y uno la sigue rigurosamente, el resultado es una conciencia limpia”.

Al preguntarle a Haneke si se imagina cometiendo semejantes atrocidades, cita a Goethe: “‘No hay crimen que no me considere capaz de cometer’. Para mi generación y la de mis hijos, es muy fácil decir ‘¿Cómo sucedió todo eso, el nazismo?’ Es fácil decirlo si no se está en esa situación. Tal vez hubiese matado a alguien para salvarme. Es fácil decir que no lo harías hasta no estar en esa situación”.

En efecto, a pesar de su explícito contexto alemán, las implicancias de *La cinta blanca*, en tanto parábola sobre las semillas del fanatismo demuestra que las mismas no tienen fronteras geográficas o temporales. “Eso es lo que me gustaría decir en todas las entrevistas: no piensen que esta película es únicamente sobre el fascismo alemán”, dice Haneke con entusiasmo cuando menciona el tema. “Sí, la historia es esa, pero la idea es mostrar un modelo. Se podría hacer la misma película en algún país árabe de la actualidad. Por supuesto, sería completamente diferente, pero el modelo es el mismo. Si uno se encuentra en una posición humillante y débil, basta con tomar una fibra de una ideología y entonces se tendrá un enemigo y una posibilidad de emancipación.”

En un panorama internacional en el que es uno de los pocos directores de “cine de arte” (junto a Pedro Almodóvar y Woody Allen)

cuyo solo nombre garantiza cierto éxito de taquilla, el cineasta de 67 años ha sido alternativamente exaltado como un maestro del cine moderno y caricaturizado por sus detractores como un cascarrabias que sacude la vara de la rectitud moral desde lo alto. Es una imagen incitada, sin dudas, por la presencia austera de Haneke en persona, con su preferencia por trajes completamente negros, su prolijo cabello canoso y su barba blanca formidable. “A los catorce años quería ser un pastor”, dice Haneke, riéndose del estereotipo. “Y la gente a la que no le caigo bien dice que eso se ve en mis películas.”

En realidad, tal como descubrí mientras escribía un perfil suyo para este periódico hace dos años, Haneke es una persona sorprendentemente accesible y amable que además es un artista ambicioso con un temperamento de perfeccionista obsesivo. En aquella entrevista y en otras, Haneke habló acerca del recuerdo de su padrastro –un músico profesional– convenciéndolo de que no sería un buen concertista de piano. Aun cuando afirma que está agradecido de haber sido disuadido, uno puede por momentos ver a ese adolescente sentado frente a las teclas, soñando con la grandeza.

Estamos a fines de octubre, y Haneke me ha invitado a almorzar al departamento que comparte con su mujer, Susi, en el centro de Viena, cerca del parlamento donde *La cinta blanca* recientemente tuvo su estreno austríaco. Entro por la oficina de Haneke, un espacio blanco ordenado que podría pertenecer al protagonista de *Cache - Escondido*. Pero los demás cuartos son incongruentemente acogedores, decorados por Susi, que tiene una tienda de antigüedades. Sin embargo, nada es tan incongruente como la imagen de Haneke en su cocina salteando pechugas de pollo, mientras su esposa prepara una ensalada. Al mencionarle que ningún lector creerá esta faceta doméstica de Haneke, el director expresa una vez más su perplejidad ante la idea popular de sí mismo como un personaje de sus películas.

Durante el almuerzo, Haneke, que ha trabajado recurrentemente con niños, expresa la dificultad de hacer una película en

la que casi todos los papeles protagónicos pertenecen a menores de edad. Por más de siete meses, él y sus directores de casting entrevistaron a más de 7000 chicos, alejándose de niños actores y modelos. “Buscaba caras viejas”, dice Haneke, quien se apoyó en el trabajo del retratista August Sander como guía. Rodar el film en blanco y negro era otro mandato de Haneke; aunque, dado el costo y las limitaciones de las emulsiones monocromáticas actuales, el film fue rodado –como la mayoría de las películas en blanco y negro de la actualidad– en película color (por su director de fotografía usual, el talentoso Christian Berger) y transferida posteriormente. El resultado es un film que se siente atemporal, de la misma manera que las demás películas anteriores de Haneke se sentían elementalmente modernas por sus temas recurrentes de frialdad emocional e incomunicación.

Haneke admite deprimirse en el set al no conseguir lo que quiere. Para una de las escenas más intensas de *La cinta blanca*, en la que el hijo más pequeño del pastor del pueblo le ofrece a su padre un pichoncito en reemplazo de una mascota hallada muerta, pasó casi todo un día repitiendo la toma con el niño actor Thibault Sérié, hasta que sacudió sus brazos en señal de frustración. “Finalmente dije: ‘Jamás lo conseguiremos’. Luego la repetimos y salió bien. Es una buena estrategia. También la he puesto en práctica con actores adultos.”

Haneke recuerda una escena de *La profesora de piano* (*La pianiste*, 2001), en la que el personaje sadomasoquista del título (interpretado por Isabelle Huppert) tiene sexo con uno de sus alumnos en los vestuarios de la escuela, durante un recreo del entrenamiento de jockey. “Toda la escena era un plano secuencia muy complicado”, recuerda. “Lo hicimos varias veces hasta que salió muy bien. Luego vimos en el monitor y vi que la maquilladora aparecía en la toma. Estaba furioso. También Isabelle. Tuvimos que hacerla otra vez, y otra vez y otra, y salía mal. Entonces dije: ‘Muy bien, la luz se escapa, sé que no lo lograremos’. ¡Entonces la repetimos y quedó fantástica!”

También admite haber estado muy nervioso durante la noche en la que *La cinta blanca* ganó en Cannes, en donde sus películas habían sido aclamadas muchas veces pero jamás con la Palma de Oro. Incluso en ese momento, había detractores que suponían que el film ganaría debido a que Huppert (que había ganado un premio en Cannes por su actuación en *La profesora de piano*) era la presidente del jurado. “Me puso muy feliz que, luego de la ceremonia, los miembros del jurado se acercaron y dijeron: ‘Luego de ver el film, todos estuvimos de acuerdo en que ganaría la Palma’”, dice, con el orgullo del concertista de piano que finalmente llegó al escenario del Carnegie Hall. “Fue un alivio.”

A continuación, Haneke pasará su atención de los niños a los ancianos, en una película sobre la indignidad de envejecer, la cual lo reunirá con Huppert y también incluirá al ícono francés de 79 años, Jean-Louis Trintignant, quien no ha protagonizado un film en más de una década. “Es un tema deprimente, y no sé cuánta gente querrá verla”, dice Haneke, cuya tía, con la que mantenía una relación muy estrecha, se suicidó a los 93 años “porque ya había sufrido suficiente. Estaba muy lúcida, pero su cuerpo se derrumbaba. No quería ir a un asilo de ancianos. De modo que es un tema que me interesa hace mucho tiempo”.

Y con eso, Haneke me deja ir, acompañado de un plato de sobras.

## WOODY ALLEN

Entrevista a Woody Allen (*LA Weekly*, 19/05/2011)

La primera vez que Woody Allen vio París corría el año 1964 y su primer guion original, *¿Qué pasa Pussycat? (What's Up, Tiger Lily, 1966)*, estaba por ser filmado con Peter Sellers y Peter O'Toole. "Como todo el mundo, crecí conociendo París a través del cine norteamericano", me decía hace poco, mientras se sentaba en una silla verde de escritorio en la sala de proyección aterciopelada de su oficina neoyorquina. "Es por eso que antes de viajar a París ya estaba enamorado de ella, porque Hollywood estaba enamorado de la ciudad, y donde sea que vieras París, era la ciudad del romance, música, vino, hoteles preciosos, *Gigi (1958)*. Más tarde viajé, y la ciudad fue todo lo que esperaba."

Allen vivió en la ciudad durante ocho meses, interpretando un papel secundario en *Pussycat* y escribiendo todos los nuevos chistes que fuesen necesarios. "Por un lado, la estaba pasando genial, ya que vivía en esa ciudad mágica, con todo pago", recuerda. "Pero por otra parte, odiaba lo que sucedía con mi película, sentía que la estaban arruinando."

Para cuando el rodaje estaba llegando a su fin, dos norteamericanas del departamento de vestuario, de las que Allen se había vuelto amigo, le comentaron que se quedarían a vivir en París. "Y yo dije: 'También amo París', pero tenía miedo de quedarme. Pensé, 'Cielos, me encantaría quedarme, pero simplemente no tengo

las agallas para arrancar mi vida de Nueva York y mudarme aquí. Esa es una decisión de la que me he arrepentido muchas veces.”

El amor de Allen por la ciudad queda en claro desde los primeros fotogramas de su cuadragésimo primer largometraje, *Medianoche en París* (*Midnight in París*, 2011), que comienza con un montaje de tres minutos sin diálogos de escenas icónicas y ordinarias de las calles de París del día al anochecer, mientras “Si tu vois ma mère”, del saxofonista expatriado Sidney Bechet suena en la banda sonora. “Ninguna obra de arte puede compararse con una ciudad”, observa el protagonista de la película, un guionista norteamericano exitoso (interpretado magníficamente por Owen Wilson) que, al igual que Allen, vivió en París en su juventud y ahora se halla nuevamente allí de vacaciones con su exigente prometida (Rachel McAdams) y sus padres, mientras intenta escribir su primera novela.

Cuando los productores franceses contactaron a Allen (quien ha dirigido cinco de sus últimas seis películas fuera de Estados Unidos) para realizar una película en la Ciudad de la luz, él aceptó felizmente. “Pero no tenía ninguna idea para París, realmente; ninguna”, dice. “Entonces me pregunté: ¿En qué se piensa al pensar en París? Bueno, uno piensa en romance; o al menos en eso pienso yo.” Luego, a Allen se le ocurrió el título de la película, pero seguía sin historia para acompañarlo. “Y pensé durante meses ¿Qué sucede a la medianoche en París? Y luego se me ocurrió la idea que alguien de visita pasea por la ciudad, durante la medianoche, y de repente un auto se detiene y la persona se sube y comienza una verdadera aventura.”

Esa aventura, que (¡alerta de *spoiler!*) ha sido ocultada cuidadosamente en el trailer de *Medianoche en París*, es un viaje en el tiempo, en el que el personaje de Wilson se ve transportado a la Generación perdida del París de los veinte para codearse con F. Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, pedirle consejos literarios a Gertrude Stein (Kathy Bates) y terminar enamorándose de la musa (Marion Cotillard) de Picasso y Modigliani. Es una premisa

que podrá parecer muy cursi, pero en las hábiles manos de Allen se vuelve algo mágico, tan sublime y encantador como cualquiera de sus películas desde *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*), de 1985, en la que una estrella de cine sale de la pantalla y entra en la vida de una camarera de Nueva Jersey durante la Depresión.

“Una gran cantidad de gente en todo el mundo se obsesiona con la magia, y de niño yo era uno más”, dice Allen acerca de su interés recurrente en lo fantástico y sobrenatural, algo que también toca en diferentes grados a películas como *Comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), *Alice* (1990) y el episodio “*Oedipus Wrecks*” de *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989). “Siempre siento que una solución mágica es lo único que puede salvarnos. El dilema humano es tan trágico y tan horrible que, sin un acto de magia, estamos perdidos.”

“La nostalgia es negación”, dice el intelectual pomposo que interpreta hilarantemente Michael Sheen en *Medianoche en París*, antes de definir una condición que él llama “Pensamiento de la edad dorada” como “una falla en la imaginación romántica de las personas a las que le cuesta soportar el presente”. Una de esas personas es Gil Pender interpretado por Wilson, cuya novela en progreso transcurre en un negocio de antigüedades y que ahora vivir en una época distinta a la suya (al menos hasta que descubre que en el pasado todos parecen tener un deseo similar, añorando la Belle Époque o incluso el Renacimiento).

Seguramente estarán aquellos que catalogarán a Allen como una suerte de mercader de nostalgia, tanto por la cantidad de películas que ha situado en un pasado color de rosas como por los estándares de jazz que componen las bandas sonoras de, incluso, sus historias contemporáneas. Aun así, si *Medianoche en París* es, sin dudas, una de las películas más personales, es también una tan escéptica como susceptible al “Pensamiento de la edad dorada”.

“La nostalgia es una trampa, no hay dudas de eso”, afirma Allen. “Se basa en la idea que la actualidad es siempre terrible. De modo que siempre está esa sensación de que si hubieses vivido en otra época las cosas hubieran sido mejores. Al recordar, por ejemplo, *Gigi*, uno piensa, bueno, éste es el París de la Belle Époque, hay caballos y carretas y lámparas de gas y todo es hermoso. Luego te das cuenta de que si ibas al dentista no había novocaína, y eso es sólo la punta del iceberg. Las mujeres morían al dar a luz; había todo tipo de problemas terribles.”

“Evidentemente, al estar sentado acá, mientras la gente se muere en Libia, la economía se hunde, existe una tremenda división en el país, y nos palpan en los aeropuertos, pienso ‘Dios, ¿no sería mejor estar sentado en Maxim’s en 1890?’, Pero no funciona de esa manera, y es así como la nostalgia te engaña. ¡Es genial para las películas! En las películas podés crear el pasado tal como quieras verlo. Pero pienso que esa es la nota triste de mi película: que nadie quiere estar en donde está.”

Le pregunto a Allen si coincide con las líneas que escribió para Gertrude Stein en la película, en las que declara que el trabajo del artista es no caer rendido ante la desesperación sino hallar un antídoto para el vacío existencial. “No sé si creo en eso”, responde. “Es algo muy fácil para hacerle decir a un personaje en una película, y uno podría justificar esa postura: que la tarea del artista es mostrar por qué la vida, más allá de todo el horror y la brutalidad, vale la pena vivirla. Pero también se podría argumentar que el artista no tiene ninguna tarea; simplemente hacer el mejor arte que pueda, ya que el arte da placer, y el placer es una forma de distracción, lo cual a su vez es lo que nos hace seguir adelante, realmente.”

Con 75 años y una carrera de cómico, escritor y cineasta que cubre medio siglo, el propio Allen se ha vuelto un ícono de la cultura norteamericana (algo que le hace pensar las cosas con más detenimiento).

“El otro día pensaba horrorizado que, dado que soy una

persona conocida, dentro de cien años alguien hará una película sobre la Nueva York de mi época, de la que seré no un personaje importante pero sí una figura periférica”, dice. “Alguien entrará a Elaine’s y allí estaré, interpretado por algún actor torpe –porque así es como se me ve–, y tendrá anteojos y será un tipo melancólico y recluso que tiembla ante la sola idea de ir al campo (o alguna otra exageración abominable de lo que la gente piensa que soy). Y ese será mi infierno. Si alguna vez llego a estar dentro de una obra de ficción como parte de la atmósfera, me harán las mismas injusticias que hago yo al mostrar a Ernest Hemingway sentado en un bar hablando de esa manera.”

Mucho más cerca en el horizonte –este otoño, para ser precisos– Allen será el objeto de un documental de tres horas para la serie *American Masters*<sup>61</sup>, dirigido por Robert Weide (nominado al Oscar por *Lenny Bruce: Swear to Tell the Truth*, 1998), a quien Allen le dio completo acceso a su vida profesional y personal durante el rodaje de *Conocerás al hombre de tus sueños (You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010). “Ahora bien, digo esto sin falsa modestia: no puedo imaginar quién puede estar interesado en verlo”, dice Allen, impávidamente.

“Es gracioso, siempre me interesan esas cosas de la gente que me gusta, de modo que supongo que habrá gente interesada. Pero para mí, siento que no hay suficiente material. Con la excepción de mi único escándalo con Mia [Farrow], mi vida ha sido muy, muy aburrida. Quiero decir, trabajo, siempre he trabajado, e incluso ese tema con Mia estuvo muy agrandado por la prensa; los datos reales no son muy fascinantes. Pero no ha habido nada tan excitante en mi vida.”

Allen se detiene por un segundo, como contemplando un panorama más grande. “No es el tipo de vida que tuvo, digamos,

---

61. *American Masters*, es un programa de TV que realiza documentales biográficos sobre figuras relevantes de la cultura norteamericana.

Hemingway, que iba a pescar mar adentro en Cuba y luego a cazar leones o kudús en África y luego su avión se estrellaba pero él sobrevivía luego de perderse en la selva por dos semanas. La mía ha sido una vida muy de clase media.”

## ■ MICKEY ROURKE

Mickey Rourke es *El luchador* (*Village Voice*, 23/9/2008)

“Odié los noventa. Los noventa fueron una mierda”, dice el profesional de lucha libre Randy “The Ram” Robinson al comienzo de *El luchador* (*The Wrestler*, 2008), y quién mejor que él para saberlo. Robinson, cuesta abajo y con sus mejores años detrás suyo –su cuerpo lleno de esteroides es un palimpsesto de cicatrices de peleas, su pelo canoso teñido de rubio nórdico–, no ha visto el interior de un estadio grande durante casi veinte años. En la actualidad, encabeza la cartelera de shows en gimnasios escolares o salones comedores, intercambiando golpes con otras viejas glorias a cambio de limosnas que con suerte ayudan para pagar el alquiler del parque de casas rodantes.

Casualmente, los noventas no fueron mucho más amables para el actor que hace de Robinson: Mickey Rourke. Hacia el fin de esa mal habida década, quien había pertenecido a la lista A de Hollywood, alquilaba un monoambiente de 500 dólares mensuales con los escasos ingresos generados por la venta de su colección de motos, aparte de cualquier papel que pudiese garronear a los productores locales que no le tenían miedo. Su coqueteo con una carrera de boxeador había llegado a su fin. Su matrimonio con la modelo Carré Otis, tan jugoso para los paparazzi, se había venido abajo. Había informes de arrestos, rumores de cirugías plásticas defectuosas, y la anécdota del actor abandonando un set luego de

que un productor no lo dejase aparecer en escena con su perro chihuahua.

“La verdad es que soy el único culpable de todo eso”, dice Rourke mientras enciende un cigarrillo en lo que estoy seguro es una suite del hotel Four Seasons en la que no se permite fumar, al otro día del estreno norteamericano de *El luchador*, en el Festival de Cine de Toronto. Loki, su chihuahua, ladra desde un almohadón cercano. “Solía culpar a los demás, pero no hay nadie más a quien culpar que a Mickey Rourke.”

Eso fue más o menos lo mismo que Rourke le dijo al director Darren Aronofsky (*Pi* [1998], *Réquiem para un sueño* [*Requiem For A Dream*, 2000]) cuando se conocieron por primera vez en Nueva York para discutir *El luchador*. O, mejor dicho, lo que Aronofsky le dijo a él. “Se sentó, y durante los primeros cinco minutos me dijo cómo había hecho mierda toda mi carrera comportándome así, y yo asentía a todo lo que me decía”, recuerda Rourke. “Sí, lo hice. Esa fue la razón por la que no trabajé durante quince años, y he estado trabajando duro para no cometer esos errores.” Luego, Aronofsky le apuntó con el dedo –algo que, según Rourke, no hace mucho tiempo lo hubiera instado a decirle “No hagas eso, flaco. ¿Ok?”– y le explicó las reglas básicas.

“Empezó: ‘Tenés que escuchar todo lo que digo. Tenés que hacer todo lo que te ordeno. No podés faltarme el respeto nunca. Y no podés pasarte toda la noche de joda. Y no te puedo pagar’. Y yo pensaba: ‘Este hijo de puta debe ser talentoso, porque tiene mucho coraje para hablarme así.’” Luego, Aronofsky le dijo a Rourke que si cumplía con todo eso, le conseguiría una nominación al Oscar. “Cuando dijo eso, le creí”, dice Rourke. “Al primer día de trabajo, le creí un poco más.” (Respecto a lo de apuntarle con el dedo, Aronofsky me diría más tarde: “Soy de Nueva York: allí apuntamos mucho con el dedo. Como en todo buen matrimonio, hay que ser lo más frontal posible respecto a los problemas.”)

La relación actor-director continuó por esa misma senda en el set. “Sabía cómo presionarme”, dice Rourke. “Hago una toma, y el

resultado es bueno. Miro a Darren y pienso: 'Ok, seguimos adelante'. Y entonces se acerca y me dice: 'Hacelo mejor'. ¿Y sabés qué fue lo que me sorprendió? Que la hice de nuevo y quedó mejor. Él sabía que si me desafiaba, eso era lo que yo necesitaba. A mucha gente no le gusta eso; yo lo necesito."

El resultado, aclamado ampliamente en el circuito de festivales como la película que reinventó y resucitó la trayectoria de Rourke, es una interpretación de intensidad y pathos descomunal que pone los pelos de punta gracias a la experimentada autoridad de alguien que sabe lo que significa vivir contra las cuerdas. "Desafortunadamente, he visto ese costado de la vida", suspira Rourke. Al observar a The Ram en la pantalla –confinado a atender el mostrador de la rotisería de un supermercado de Nueva Jersey luego de que un ataque cardíaco lo deja fuera de los rings; jugando a la versión electrónica de sí mismo en un videojuego de Nintendo de los ochenta–, la línea entre actor y personaje desaparece casi por completo. Pero al menos hasta donde sabe Rourke, *El luchador* por poco no se hace. Aunque Aronofsky y el guionista Robert D. Siegel desarrollaron el proyecto pensando en Rourke, les resultó prácticamente imposible conseguir aun el presupuesto más modesto para una película de luchadores, parcialmente violenta, protagonizada por un actor que no había encabezado un elenco importante desde que el primer George Bush era presidente. Al poco tiempo de la primera reunión de Aronofsky y Rourke, "Me llamaron para decir que no podían hacer la película conmigo; los inversores querían un actor de veinte millones de dólares para el papel". (La primera vez que *El luchador* fue anunciada en *Variety*, tenía a Nicholas Cage como protagonista.) Mientras tanto, Rourke, se alivió en secreto, "porque sabía que Darren quería que transistase nuevamente esos lugares oscuros, esos lugares dolorosos. Y también estaba la parte física –los dos meses de entrenamiento– y el hecho de que no me pagasen".

De modo que Rourke regresó a Miami para recibir a las pocas semanas un llamado de su agente diciendo que el papel era

nuevamente suyo. "Mi reacción fue", dice, un poco bromeando y otro poco en serio, "'¡Oh, mierda! ¿No podés conseguirme otra cosa?'".

"Con suerte, Rourke podría convertirse en un gran actor; tiene un filo, un magnetismo y una sonrisa dulce y pura que sorprende", escribió Pauline Kael en su crítica de *Diner, Bromas de solteros (Diner, 1982)*, de Barry Levinson: en la que el actor interpretó al seductor peluquero adicto al juego, Robert "Boogie" Sheftell. "Parece estar actuando para vos y nadie más." Esa fue una película que impulsó al menos media docena de carreras, pero Rourke – cuyo pequeño papel como piromaníaco un año atrás en *Cuerpos ardientes (Body Heat, 1981)* casi se roba la película de debajo de las piernas en llamas de Kathleen Turner– se destacó entre la multitud y ganó el premio de la National Society of Film Critics al mejor actor de reparto.

El "filo" de Rourke, tal como lo llamó Kael (y otros), fue un rasgo bienvenido en una época que dio muchas estrellas de cine proliferas y de tipo chico-de-su-casa como Tom Cruise, Matthew Broderick y –sí– Steve Guttenberg. Incluso dentro del grupo talentoso de la brechtiana *La ley de la calle (Rumble Fish, 1983)*, de Francis Ford Coppola, que incluyó a unos jóvenes Matt Dillon y Nicholas Cage, fue Rourke –en el papel del condenado y *jamesdeaniano* Chico de la Moto– quien llevó adelante el trabajo más digno y serio. Parecía haber visto cosas y recorrido lugares, cargar con las marcas de la experiencia. E incluso cuando Rourke llegó a ser perfectamente convincente en papeles de tipos profesionales de clases elevadas, como el galán de Wall Street que cocina tres comidas enteras para (y encima de) Kim Basinger en *Nueve semanas y media (9 ½ Weeks, 1986)*, nunca estuvo mejor que como cierto arquetipo de estafador-vagabundo-soñador sensible de voz suave; el flaco al que golpean en un callejón más que el tipo dando la gorpiza.

En ocasiones fue cautivante, como el delincuente de poca monta que sueña con abrir un restaurant en la subvalorada *El Papa de Greenwich Village (The Pope of Greenwich Village, 1984)*, de Stuart Rosenberg, y más tarde como Henry Chinaski, el alter ego

autobiográfico de Charles Bukowski en el enérgico tour de force de Barbet Schroeder, *Mariposas de la noche* (*Barfly*, 1987). No obstante, ya por entonces circulaban anécdotas sobre lo difícil que podía ser trabajar con Rourke (es tan recordado como enigmático el sobrenombre que le puso Basinger: “el cenicero humano”) y su hostilidad con la autoridad. Durante el rodaje de *Nueve semanas y media*, una nota del *New York Times* describía una placa de metal en el remolque de Rourke que advertía a “todos los ejecutivos y productores del estudio” a mantenerse afuera. “Mantenerse jodidamente afuera”, me corrige Rourke cuando menciono esto.

“Veo tipos como Matt Damon, George Clooney y Sean Penn; son personas muy educadas y talentosas que comprenden que se trata de un negocio y que hay toda una política involucrada”, dice Rourke. “Yo no estaba lo suficientemente educado o enterado. Pensaba que era tan bueno que no tenía obligación de respetar las reglas. Y estaba terriblemente equivocado.”

Entonces, en 1991, Rourke le dio efectivamente la espalda a la industria, volvió a la casa de su infancia en Miami y resucitó su sueño adolescente de convertirse en boxeador profesional. Fue durante esa época, mientras entrenaba para una pelea en Kansas City contra el peso mediano Tom Bentley, que la asistente de Rourke le dijo que un director joven llamado Quentin Tarantino quería reunirse con él para ofrecerle un papel en su próxima película. “¿Quién más actúa?”, pregunté. Me contestó: ‘John Travolta’. ‘¿Cuánto dinero?’, dije. ‘El básico’, me respondió. Recuerdo que tomé el guion y se lo arrojé en la cara. Ni siquiera lo leí. Fui a Kansas y logré un *knock-out* en el primer round. Y eso fue más importante para mí.”

Para cuando Rourke se retiró del boxeo en 1994 –el mismo año en que Otis levantó, y luego retiró, cargos por abuso familiar en su contra– era difícil determinar qué había recibido la mayor golpiza: su carrera o su antiguo rostro suave y bello.

En la actualidad, Rourke en persona, parece más un gatito que un perro desquiciado, y luce de la mejor manera en años: las mejillas

menos hinchadas, el bronceado menos artificial. Nada mal para alguien cerca de los sesenta, si uno cree la menos halagadora de sus varias fechas de nacimiento que circulan (1950); un tema sobre el que el propio actor se niega a declarar. Pero de tanto en tanto, se puede vislumbrar un destello del enojo y la ira profunda con la que Rourke ha lidiado durante décadas, sobre todo cuando las preguntas son sobre su infancia.

Nacido en Schenectady, Rourke se mudó de joven con su madre, hermano y hermana a la ciudad con población mayoritariamente negra de Miami, luego del divorcio de sus padres. No revela mucho acerca de esos años (aunque en entrevistas pasadas ha aludido a episodios de abuso sufridos en manos de un padrastro violento), pero lo poco que dice da una buena idea: "Fue horrible; fue lamentable", dice. "Pongámoslo de esta manera: hubiese preferido no haber nacido. Cuando te sucede algo así, o terminás en la cárcel el resto de tu vida, o reaccionas y te autodestruís."

La autodestrucción llegaría eventualmente, pero justo en esa época, se dedicaría a los deportes. Era bueno dentro del ring, y en el horizonte se adivinaba una carrera profesional, hasta que un par de contusiones feas lo dejaron atrás. Fue entonces cuando Rourke, que jamás había pensado en actuar, fue al casting de un papel en una producción de *Severa vigilancia*, de Jean Genet, a cargo de la Universidad de Miami, y lo obtuvo. Para el momento de cierre de la obra, había decidido ir a la escuela de actuación, "y aprender cómo hacer esta mierda. De modo que subí a un avión y fui al Village".

Eventualmente, Rourke se abrió camino hasta el Actors Studio, donde aprendió el Método y se dedicó a su nuevo oficio con una intensidad única. "Quería ser como Robert De Niro, Al Pacino, Chris Walken y Harvey Keitel", dice. "Quería ser un gran actor. Y si trabajaba muy, muy jodidamente duro, tal vez un día podría serlo. Y trabajé muy, muy duro. No tenía vida social. Vivía como un monje. Dormía en un sillón del Actors Studio, trabajando en escenas sin parar."

Así y todo, en el pico de su fama, cuando los actores jóvenes se acercaban al Studio para ver si podrían llegar a ser los próximos Mickey Rourke, él nunca estuvo satisfecho. “Esperaba la gran película, y jamás llegó”, dice Rourke, a quien le ofrecieron –y rechazó– papeles en *Un detective suelto en Hollywood (Beverly Hills Cop, 1984)*, *Pelotón (Platoon, 1986)* y *Rain Man (1988)*, entre otros. “Y vivía muy por encima de mis necesidades. Compré una casa enorme, y como rechazaba muchos papeles de mierda –cosas prediseñadas, cosas de Hollywood– me vi metido en un embrollo, por lo que tuve que hacer una película llamada *Harley Davidson and the Marlboro Man (1991)*. Me pagaron mucha plata, y me volví loco por haberme vendido y me odiaba a mí mismo. Me dominó una sensación iracunda por haberme metido en la posición de tener que hacer esa película. Los demonios tomaron el control.”

Y reinaron por el resto de la década siguiente, durante la que se necesitaba una tarjeta de socio de Blockbuster para seguirle los pasos al currículum errático de Rourke, hasta que comenzó a renacer, lento pero seguro, de su infierno personal y profesional. Vincent Gallo se arriesgó con Rourke al darle el papel del corredor de apuestas en la poco convencional *Buffalo '66 (1998)*. Steve Buscemi, otro actor-director, hizo lo propio al elegirlo como el preso travesti de su drama carcelario poco visto, *Fabrica de animales (Animal Factory, 2000)*. Luego, su amigo Sean Penn lo puso frente a Jack Nicholson en una escena de tres minutos en *Código de honor (The Pledge, 2000)*, y el resultado fue brillante. Tan pronto como se esparció la noticia de su nuevo profesionalismo, llegaron papeles más grandes en películas más grandes (*Érase una vez en México [Once Upon A Time In Mexico, 2003]*, *Hombre en llamas [Man On Fire, 2004]*, *Domino [2005]*), hasta que se robó *La ciudad del pecado (Sin City, 2005)* de Robert Rodríguez, interpretando a Marv, el vengador desfigurado, parcialmente digital.

Pero *El luchador* es una cosa muy distinta. Es una película en la que Rourke aparece prácticamente en todos los fotogramas de todas las escenas, y en la que –tal como dijo el cineasta alemán

Wim Wenders al otorgarle el León de Oro a la Mejor Película del año en el Festival de Cine de Venecia- te rompe el corazón en más de una oportunidad.

“Veámoslo de este modo”, dice Rourke, analizando las cosas con las mismas metáforas que emplea con su terapeuta de más de una década. “Hay un estadio en el que no te van a dejar participar del juego, pero vas a estar fuera comprando una entrada para poder verlo. Cuatro años más tarde, estás viendo el partido dentro del estadio. Pasan otros tres años y ahora estás en el banco de suplentes. Dos años más adelante y ya estás en el campo de juego, pero todavía no dieron el puntapié inicial. Se trata de un juego milimétrico.”

En el próximo febrero, ese juego milimétrico puede llegar a poner a Rourke en el área chica del Teatro Kodak. Pero sin importar lo que pase, él dice que no hay posibilidad de que vuelva a sus épocas revoltosas. “Mirá, siempre va a haber algo de bomba de tiempo en Mickey Rourke, ¿ok?”. “Pero solía tener malas influencias a mi alrededor. Ahora tengo gente que quiere lo mejor para mí. Siempre seré un tipo volátil. Si alguien me falta el respeto, siempre va ocurrir algo, es por eso que trato de no ponerme en situaciones en las que eso vaya a suceder. Hago todo lo posible para evitarlo, porque, déjame decirte que... vivir con vergüenza durante tantos años, ser un tipo acabado... duele... realmente dolió.”

Rourke se ahoga con esas últimas palabras, luego respira profundamente y le pide a su asistente que le vuelva a encender su cigarrillo. “Estoy tan sorprendido de tener una segunda oportunidad”, dice. “Le dije esto a alguien hace poco: Dios tiene un plan para cada uno de nosotros. Hubiese deseado haber visto su plan en vez del mío.”

## FRANCIS FORD COPPOLA

La rebelión de Coppola (*DGA Quarterly*, primavera 2007)

¿Acaso algún cineasta norteamericano hizo alguna vez cuatro películas seguidas que le hicieran frente a las cuatro de Francis Ford Coppola? De 1974 a 1979, comenzando con *El padrino* (*The Godfather*, 1972), seguida de *La conversación* (*The Conversation*, 1974), *El padrino parte II* (*The Godfather Part II*, 1974) y *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979), recibió cuatro nominaciones y dos premios del Directors Guild of America (DGA), además de diez nominaciones y cuatro premios Oscar. Fue el primer chico maravilla de la generación de estudiantes de cine, el visionario artístico que juntó los mejores aspectos de la narrativa clásica de Hollywood con las corrientes atrevidas del Nuevo Cine Americano y que, irrevocablemente, cambió la cara del cine moderno.

Esos logros emblemáticos no han envejecido ni un día en treinta años, por lo que llama la atención darse cuenta que ha pasado una década desde su última película, *El poder de la justicia* (*The Rainmaker*, 1997). Hacia fines de los noventas, era posible sentir que Coppola había abandonado el cine completamente, concentrándose en distintos tipos de entretenimientos (vino, hoteles y una revista literaria).

Pero incluso cuando Francis Coppola ha permanecido fuera de la vista de la industria del cine, difícilmente ha dejado de pensar en ella. En la actualidad, regresa con dos nuevos proyectos que

representan el tipo de visiones personales e intimistas que siempre soñó con poner en pantalla antes de que la familia Corleone se entrometiera. El primero, *Juventud sin juventud* (*Youth Without Youth*, 2007) filmado por Coppola casi secretamente en Rumania durante el 2006, es una adaptación de un cuento del controversial Mircea Eliade sobre un viejo profesor universitario, en una Europa anterior a la Segunda Guerra Mundial, que comienza a revertir su vejez luego de ser golpeado por un rayo. El segundo, *Tetro* (2009), es una crónica multigeneracional de una familia de inmigrantes italianos que vive (a diferencia de la de Coppola) en Argentina, y que comenzará a filmarse en Buenos Aires a fines de este año. Una semana más tarde de la primera función privada de *Juventud sin juventud*, Coppola estaba de buen humor y conversamos sobre su larga y variada carrera y su propio renacimiento artístico.

**Acaba de terminar *Juventud sin juventud*, su primera película en diez años. ¿Cómo se siente?**

Hasta ahora sólo la proyecté una vez, en una privada para cerca de 120 personas, la mayoría directores. La respuesta superó mis expectativas. Todavía intento digerir la posibilidad de que haya salido tan bien como me pareció. Pero, por la reacción de aquellas personas que me hablaron al final de la proyección, entiendo que la tomaron como una película inusual y que estaban muy entusiasmados con el hecho de que hiciera algo imposible de encasillar inmediatamente en un género. La tomaron de la manera que yo esperaba, es decir, como un trabajo novedoso que intenta abrir su propio camino. Pero bueno, con el cine nunca se sabe lo que uno ha hecho hasta pasado un tiempo, o cómo será recibido. A veces tardás veinte años en saberlo.

**En el diario online que escribía durante el rodaje, hablaba acerca de los artistas que alcanzaban sus mejores logros al comienzo de sus carreras, para terminar dedicando el resto de sus vidas a**

igualar o superar, sin suerte, esos logros. Luego escribí: “He comenzado a creer que la única manera sensible de enfrentar este dilema es volverse nuevamente joven...”. ¿Esto significa que se siente como un chico, comenzando desde cero?

Me siento como si hubiese tomado la decisión deliberada de retomar la realización con las mismas actitudes e ignorancia que tenía de joven. Obviamente no soy un niño, pero todos tenemos uno dentro nuestro, y abordé esta película con la voluntad de hacer lo que me viniese a la mente. Volviendo al teatro, cuando tenía algo así como quince años, conseguí un ejemplar en tapa blanda de *Un tranvía llamado deseo*, y recuerdo que me conmovió e impresionó mucho. Puede haber sido una de las cosas más adultas que intentase leer hasta ese momento. Luego leí otras obras de teatro y llegué a la conclusión de que quería ser autor teatral. Entonces intenté escribir algunas obras y cuentos, y estaba muy preocupado por el hecho de no tener talento. La verdad es que escribir obras de teatro –y escribir en sí– es muy difícil, pero si lo hacés incansablemente, sin rendirte, y lo volvéis una parte regular de tu vida, tarde o temprano vas a mejorar. Fui a la Universidad Hofstra con una beca de teatro, pero seguía pensando que mi escritura no era buena, por lo que eventualmente me pasé al cine.

### ¿Cómo llegó a hacer la transición del teatro al cine?

Aproximadamente durante mi tercer año en Hofstra, una tarde caminaba por el campus y pasé por un edificio llamado Little Theater. Había un cartel que decía: “Hoy a las 4:30: *Octubre (Diez días que estremecieron al mundo) (Oktyabr, 1928)*, de Sergei Eisenstein”. No tenía nada mejor que hacer, por lo que me quedé y la vi; y cuando terminó, estaba tan estupefacto que dije: “Bueno, haré películas”. Hasta ese momento, era prácticamente uno de los mejores alumnos de teatro, y tenía esperanzas de ir a la escuela de teatro de Yale, pero esa tarde decidí que no iría. Mi hermano iba

a la UCLA por ese entonces, y yo había pasado un verano con él. Por lo que decidí ir a la escuela de cine de ahí, cosa que hice al año siguiente.

### **Por esa época trabajó para Roger Corman. ¿Cómo sucedió eso?**

Había un aviso de que Roger Corman entrevistaría alumnos de la UCLA para trabajar en un proyecto específico. Me presenté y terminé consiguiendo el trabajo, que consistía en doblar al inglés dos películas rusas que había comprado Roger (o, dado que no hablaba ruso, inventarles una historia). Desde ya que Roger quería transformarlas en películas que pudiera estrenar. Fue una locura, pero también un gran aprendizaje.

### **¿Cómo llegó a dirigir su ópera prima para Corman?**

Roger me contrató para ser su asistente. Me hacía ir al set temprano mientras filmaba, para hacer de director de diálogos, ensayando con los actores y también trabajando en la puesta previa de algunas escenas. Pero, a eso de la 1pm, tenía que volver a hacer el trabajo pesado. Un día, Roger me dijo que iría a filmar una película a Europa y me preguntó si conocía a alguien capaz de grabar el sonido; por lo que conseguí el manual de la máquina grabadora y, tras leerlo, le dije: "Yo puedo hacerlo, Roger". Entonces viajé a Europa con él para hacer la película *Rivales pero amigos* (*The Young Racers*, 1963). Ahora bien, era sabido que generalmente cuando Roger viajaba con gente y equipos pagados por la American International Pictures (AIP) a Europa, los usaba para hacer una segunda película para su propia compañía. Al terminar con *Rivales pero amigos*, tuvo que volver a Estados Unidos para filmar *El cuervo* (*The Raven*, 1963). Traté de buscar una idea que convenciese a Roger de dejarme los equipos y filmar una película; y de ahí salió *Demencia 13* (*Dementia 13*, 1963).

**¿En medio de todo esto, sentía que estaba encontrando su propio estilo como cineasta?**

¡Hacer cine era un sueño tan imposible! Me divertía mucho. Gracias a mi experiencia teatral, podía construir sets y ubicar las luces. Era muy bueno en el aspecto técnico; me gustaba jugar con los aparatos eléctricos. De modo que tenía esta habilidad más práctica que usaba para destacarme. También podía escribir, y me di cuenta de que –aun cuando siempre me había lamentado por no tener talento– todas esas noches y mañanas intentando escribir me habían dado una buena base. Cuando hice *Dementia 13*, estaba sorprendido de que pasase como una película; pero cuando pienso en ella en la actualidad, veo que sí tenía un poco de estilo propio y que era una película de verdad, o algo así.

**Aun cuando se trate de una película comúnmente pasada por alto, *El camino del arco iris (Finian 's Rainbow, 1968)* también muestra mucho estilo e innovación, en especial en lo que respecta al montaje y la mezcla de locaciones con tomas en estudio.**

*El camino del arco iris* fue una oportunidad extraordinaria para un director joven. Había hecho muchos musicales, por lo que tenía experiencia en el género. Intenté mucho que me dejaran hacer toda la película en alguna locación como Tennessee, en donde podría haber dirigido los números de baile en ambientes reales. Ya que, si bien *El camino del arco iris* tiene una de las bandas sonoras más hermosas jamás escritas para un musical, también posee uno de los libretos más estúpidos acerca de la igualdad de derechos civiles. Por eso pensé que si la ambientaba en un lugar real, no estaría tan mal. Tal como terminó siendo, pienso que la película está bien, pero se la entregué al productor y otras personas para que la terminasen, luego de haber hecho un primer corte y antes de irme a filmar *The Rain People, 1969*. Al verla hoy, pienso que mi única insatisfacción es sentir que la podría haber mejorado mucho

de haber hecho la posproducción final. Tal vez algún día lo haga por diversión; no para exhibirla, sino para entretenerme. Para ver cuán buena puedo hacerla.

**Luego aparece una películita titulada *El padrino*, que al principio no quería hacer. ¿Qué le hizo cambiar de idea?**

Luego de *The Rain People*, me había ido a San Francisco y fundado American Zoetrope, que se suponía sería una compañía norteamericana independiente, como una mini United Artists. Estaba asociado con muchos colegas de escuelas de cine, tanto de la UCLA como de la USC, incluido mi colega más cercano de esa época, George Lucas. Teníamos muchos sueños sobre realizar el tipo de películas que habíamos visto salir de Italia y Francia en los cincuenta. Pero en ese momento teníamos muchos problemas y, por alguna razón, recibí un llamado de la Paramount. Tenían los derechos de un libro titulado *El padrino*, que comenzaba a ser popular, y querían contratar a un director italoamericano, para aportarle cierta autenticidad, y que fuese joven, para presionarlo con mayor facilidad y porque pensaban que podría hacer la película por menos dinero. Si lees el libro *El padrino*, te das cuenta que la historia que aparece en la película es sólo una parte, pero hay otra parte muy grande más escabrosa, parecida a una novela de Irving Wallace. Y cuando empecé a leerlo, pensé que era muy cursi y no quería hacerlo. Al final, fue George quien me dijo: "Francis, el comisario va a ponerle una cadena a la puerta de Zoetrope. No tenemos dinero. ¿Qué vamos a hacer?". De modo que finalmente acepté hacer *El padrino*. No fue un gran negocio: me ofrecieron dos posibilidades, una que consistía en poco dinero más el diez por ciento de la taquilla, y otra que era un poco más de dinero pero sólo el seis por ciento. Necesitaba tener un ingreso urgentemente, ya que para ese entonces tenía dos hijos y una familia y teníamos deudas, pero les dije que quería el siete por ciento, ya que ese era mi número de la suerte, y dijeron: "Por supuesto".

Pero jamás me lo dieron. Tuve el seis por ciento, que por supuesto resultó ser un montón de dinero.

**Esta etapa del cine norteamericano –desde fines de los sesenta hasta mediados de los setenta–, y su supuesta libertad de expresión, ha sido muy mitificada durante todos estos años. Pero en esa época era bastante extrovertido acerca de sus dificultades al trabajar con los grandes estudios y sus deseos de poder trabajar independientemente de ellos.**

No creo que hubiese tal atmósfera de libertad. Pienso que era un momento de transición y los mismos estudios comenzaban a ser comprados, o atravesaban dificultades financieras, y ya no sabían qué películas hacer. No estaban seguros de lo que le gustaría al público. Por lo que, de alguna forma, para nuestra generación que supuestamente floreció en los setenta, si existió esa libertad fue porque la tomamos, y no porque nos la hayan ofrecido. Simplemente tratábamos de ser lo más engañosos posible y sacarles ventaja. Los comienzos excitantes de eso se dieron con películas como *Bonnie y Clyde* (*Bonnie & Clyde*, 1967), que Warren Beatty había logrado llevar a cabo mediante su encanto y el hecho de ser una estrella. Para nosotros, esa película fue un gran logro. Luego, a *El padrino* le fue muy bien financieramente. De modo que fue un accidente, en verdad. Si por ese entonces los estudios hubiesen estado tan bien organizados como hoy en día, no sé si esto hubiera pasado.

**El estilo de *El padrino* es exuberante y expresivo, mientras que el de *The Rain People* es sucio y naturalista.**

Cuando acepté el trabajo, pasé alrededor de seis semanas estudiando la novela. Armé un libreto similar a lo que en teatro se conoce como “biblia”, en el que diseccioné la novela y traté de hallar el núcleo de cada escena. Llegué a la conclusión de que era

el drama clásico de un padre y sus varios hijos (podría haber sido una obra de Shakespeare). A raíz de ese análisis, se me ocurrió la idea de filmarla de una manera muy clásica. Luego de elegir a los colaboradores, incluidos Gordon Willis (diseñador de producción), Dean Tavoularis y Anna Johnstone (diseñadora de vestuario), pasamos un día entero discutiendo el estilo de la película: el hecho de que existiese en niveles extremos de oscuridad y luz; que Don Corleone estuviese en su despacho en esa especie de ambiente negro, y que sería montado en paralelo a la boda al aire libre; que la cámara se movería poco y que el movimiento sería realizado por los actores dentro de un encuadre casi inmóvil.

**Mencionó el montaje paralelo durante la escena de la boda al comienzo de la película. Todavía más innovador –e imitado– es el montaje paralelo durante la escena final del bautismo.**

Al adaptar al cine cualquier novela, hay que hallar maneras de expresar lo que está en el libro más rápido y condensado. Respecto al final de *El padrino*, cuando Michael Corleone se venga de todos sus enemigos durante el bautismo, eso duraba páginas y páginas, y se me ocurrió que una manera para hacerlo cinematográficamente era mediante ese montaje. Entonces comenzó como una solución práctica: ¿Cómo hago para contar esta historia tan grande en dos horas y cuarenta minutos, y cómo puedo usar el lenguaje cinematográfico para transformar sesenta páginas de la novela en tres páginas del guion?

**El elenco de *El padrino* era, ante todo, una mezcla variada. ¿Cómo hizo para trabajar con cada uno y crear una sensación tan convincente de familia?**

Al venir del teatro, sabía cómo ensayar y cómo usar la improvisación. Una de las improvisaciones más importantes que hicimos con el elenco fue que tuviesen una cena italiana en la que cada uno

se sentase donde quisiese, alrededor del patriarca. Marlon (Brando) simplemente vino y se sentó. Mi hermana Talia (Shire) servía la comida. Al estaba muy tranquilo, esperando que la gente le prestase atención. Jimmy Caan y Bobby Duvall hacían imitaciones de Brando. El gran John Cazale se comportaba muy amablemente. Y rápidamente todos entraron en personaje. En *El padrino parte II* hicimos una improvisación todavía más salvaje, en la que alquilamos un complejo de casas a la orilla de un lago e hicimos una improvisación de veinticuatro horas en la que cada actor estuvo en personaje desde el minuto en el que despertó hasta cuando se fue a dormir. Había aprendido del teatro maneras para preparar actores e indicarles las relaciones que necesitábamos. Siempre les digo a los directores jóvenes que si tienen tiempo para ensayar, hagan algo más que sentar a sus actores en un cuarto y ponerlos a leer el guion.

### **¿Hubo mucha presión para hacer una secuela luego del éxito de *El padrino*?**

Cuando la película resultó un éxito gigantesco, la Paramount quería hacer una segunda parte, y yo no tenía idea de cómo se podría hacer eso. A mí me parecía un drama bastante completo, y había sido una experiencia terrible. De hecho, luego de que el director de Gulf & Western me preguntase tantas veces, le dije que no la haría pero que los ayudaría; sería como un productor y elegiría un director joven que pudiese hacer una segunda parte. Elegí a Martin Scorsese; esto fue cuando sólo tenía un par de películas, y me dijeron que no, y luego simplemente me dijeron: "Poné tus condiciones".

**Pero en medio de las dos partes de *El padrino*, se las arregló para hacer una película más chica y personal que siempre había querido hacer: *La conversación*.**

Eso es lo que veo ahora, que *El padrino* un poco interrumpió mi carrera; porque siempre quise hacer una serie de películas basadas en guiones originales, más en el espíritu de las películas europeas de los cincuenta, pero también de grandes escritores como Tennessee Williams o Eugene O'Neill. Quería ser un cineasta que, cada vez que se estrenase una nueva película mía, fuese algo jamás visto, por tratarse de algo recién escrito y creado. En la actualidad, cada vez que se estrena algo, es muy parecido a otra cosa ya vista; es así de manera consciente, ya que los estudios no quieren arriesgarse. Ya no tenemos el tipo de cultura en el que existen artistas cuyos nuevos trabajos son esperados con ansias. Incluso con los mejores directores, se sabe que deben ser sponsorados y financiados, y esto prácticamente significa hacer una película que el estudio quiere que hagas porque piensan que será un éxito. Quería que no fuese así. Quería hacer una película tras otra como *La conversación*; y, de alguna manera, se podría decir que *Juventud sin juventud* es la película que hice a continuación de *La conversación*.

**¿Es cierto que la compleja estructura de flashbacks de *El padrino parte II* es algo a lo que llegó bastante tarde en el proceso de post-producción?**

Es cierto que comencé a comprender la estructura cuando ya tenía la película bastante armada y la estábamos mostrando al público. Lo que entendí fue que, en el guion y en la manera del montaje, había dos historias paralelas (la historia del padre a los treinta años y la historia del hijo a esa misma edad). La película procedería con una historia y luego, en cierto punto, pasaría a contar la otra. Las dos historias eran como dos vías de tren paralelas. Pero me di

cuenta de que el público necesitaba más tiempo para entender cada una de las historias. Entonces, en vez de mostrar diez minutos de una historia y luego pasar a la otra –tal como era en la versión original–, decidí duplicar las duraciones a veinte minutos. Mi sensación era que el público necesitaba más tiempo para seguir correctamente cada una de esas vías antes de pasar a la otra.

**Siempre fue muy abierto al uso de nuevas tecnologías, e incluso llegó a predecir, mucho antes de que la mayoría lo creyese, el comienzo de la revolución digital.**

Es verdad que tuve ese momento vergonzoso en los Oscar, el año que Michael Cimino ganó con *El francotirador* (*The Deer Hunter*, 1978). Antes de darle el premio, miré al público y dije que habría una revolución cinematográfica. Que se volvería electrónica; que habría cosas impensadas que serían ahora posibles. Pero que, siempre que hubiese talento humano guiando las cosas, todo estaría bien. Nadie sabía de lo que hablaba, y fui muy ridiculizado por decir eso, por sonar disparatado. Pero todo eso sucedió.

**Obviamente, este interés con la tecnología alcanzó su apoteosis con *Golpe al corazón* (*One From The Heart*, 1982), para la cual compró su propio estudio y pensó originalmente en filmar “en vivo”.**

Ese fue el plan desde el comienzo. El estudio que compré y toda esa idea de volver al sistema de estudios, fue con la condición de contar con un estudio electrónico y que tuviésemos la posibilidad de hacer películas en vivo. Habría algo así como un cine “en vivo”, y una de las pocas cosas de las que me arrepiento en mi vida es el hecho de que, a medida que nos aproximamos a la producción, Vittorio Storaro, el director de fotografía que era un gran amigo, se acercó y me dijo que deberíamos hacerlo con una cámara a la vez, porque era más fácil tener una mejor iluminación

de esa manera. Yo quería hacerlo en el espíritu de lo que John Frankenheimer hacía en televisión durante los cincuenta. Mirá la película que hizo con Mickey Rooney, *The Comedian* (1957), y date cuenta que fue hecha en vivo. No es una obra de teatro filmado; ¡es una película! Ese objetivo todavía existe, y me rompe el corazón saber que estuve tan cerca, que tenía los medios para hacerlo, y que la gente que me presionó para no hacerlo eran mis amigos y estaban asustados. Es por eso que me fundí, porque al hacerlo con una cámara a la vez, tenía que ser editada. Mientras que de haber sido hecha en vivo, habría estado editada en cámara y me habría salvado de la bancarrota. No me importa tanto lo de la bancarrota, en medio de la cual perdí el estudio –que era fantástico–, pero lo que sí me importa es que estuve tan cerca de lograr este experimento genial de hacer cine en vivo.

**Muchas de las películas que hizo luego del fracaso de *Golpe al corazón* tienen un aire como de estudio antiguo, por ejemplo *Los marginados* (*The Outsiders*, 1983).**

Siempre he creído que cada película tiene un tema y que el estilo de la misma debe ser algo que salga de ese tema. En el caso de *Los marginados*, los chicos de la película estaban leyendo *Lo que el viento se llevó*, otra gran historia romántica de juventud, de modo que hice la película en el estilo de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With The Wind*, 1939). *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) era muy distinta. Era la antítesis, fue hecha como una película de arte para chicos, en blanco y negro.

Las películas que dirigió en los ochenta y noventa suelen ser consideradas por muchos como trabajos “por encargo” que aceptó para pagar las cuentas. Pero incluso en estas películas es posible ver algunos de sus temas y motivos recurrentes.

*Golpe al corazón* me dejó con un agujero financiero enorme, y tuve la oportunidad de saldar esa deuda –en vez de perder mi casa y todas mis posesiones– haciendo una película por año y pagando una moratoria anual gigante al banco. Pero incluso estando en esa situación, siempre traté de hallar algo de que enamorarme. Por ejemplo, con Peggy Sue, su pasado le espera (Peggy Sue Got Married, 1988), finalmente me di cuenta de que podía tomar algo de *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, y aplicarlo en la película. *Tucker, El hombre y su sueño* (*Tucker, The Man And His Dream*, 1988) tenía, evidentemente, relación con cómo me sentía conmigo mismo, al intentar innovar una industria que no lo quería. *Drácula* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) fue otro intento de filmar una película enteramente en estudios. Mucha gente no se da cuenta, pero cada plano de esa película fue realizada en un set. Nunca hice una película de la cual no pudiese decir que no me hubiera enamorado. Algunas funcionaron mejor que otras, pero cuando se hace una película por año, debido a una situación financiera acuciante, es todo muy extraño. Pero incluso en esos casos, seguí adelante con mi idea de preguntarme cuál era el tema y hacer algún tipo de experimento del cual pudiera aprender algo.

### ¿Qué motivó su desencanto con la industria?

Por ese tiempo, cada película era un experimento, e imaginaba que algún día aplicaría todo lo aprendido en una carrera que consistiría en hacer películas originales en base a guiones originales. Luego llegué al punto en que decidí dejar la realización debido a la creciente complejidad de la industria. Las compañías nuevas eran más controladoras, y los grandes hombres del negocio del entretenimiento –por más duros y vulgares que hayan sido– habían

sido reemplazados por corporaciones. Era imposible financiar la clase de películas que me interesaba hacer. Llegué a la conclusión de que el negocio cinematográfico no era un negocio salvo para los distribuidores, ya que todo el dinero va a parar a su canasta y ellos pagan como mejor les convenga. Entonces decidí dedicarme a un negocio diferente para ganarme la vida mientras tenía la esperanza futura de retomar mi carrera y hacer el tipo de películas que siempre había deseado.

**En esta década que pasó concentrado en sus otros negocios, ¿pudo encontrar el mismo tipo de satisfacción creativa que antes conseguía haciendo películas?**

Hay una ligera confusión aquí. Fueron diez años en los que me concentré en el negocio de vinos, de hoteles y demás, que son todos muy creativos (todos son un tipo de entretenimiento). Pero, al mismo tiempo, estuve muy involucrado en la escritura de tres proyectos que, por diferentes razones, a la larga fueron abortados.

**¿Entonces cómo llegó a hacer *Juventud sin juventud*?**

Finalmente, tomé la decisión inspirándome en mi hija Sofia, que había viajado a Japón a filmar una película de bajo presupuesto titulada *Perdidos en Tokio (Lost In Translation, 2003)*. Y me di cuenta de que, tal vez, podría ir por mi cuenta y hacer una película que pudiese financiar personalmente, sin contarle a nadie ni mostrarle a nadie el guion, sin anunciarla ni nada. Y eso fue lo que hice. Me pareció no sólo una película que yo mismo podía financiar –no se trata de una película pequeña, sino de una película ambiciosa, pero sin un presupuesto de cien millones de dólares–, sino también algo que me inspiró de la misma manera que aquellas películas estupendas de los directores que admiraba. Y eso me devolvió a la vida, realmente. De alguna manera, estaba revigorizado; que es exactamente de lo que trata *Juventud sin juventud*.

## ¿La filmó en DV?

Filmé en cine y en video. Pero, para ser honesto, mi sensación es que esto es totalmente irrelevante y prefiero no decir exactamente cómo la hice hasta que la gente la vea. En un tiempo de transición, en el que la gente tiene tantas dudas acerca del medio cinematográfico, no quisiera revelar nada. Hice algunas cosas novedosas –para ponerlo de alguna manera–, de modo que la gente debería ver la película y juzgar su aspecto visual sin que yo comenté cómo lo hice. Y luego diré cómo lo hice.

**En 1998, fue honrado con el Premio a la trayectoria del DGA (Directors Guild of America). ¿Podría hablar de su historia con el DGA y el papel que ha jugado en su carrera?**

El Directors Guild fue el gremio que hallé más necesario durante mi carrera, sobre todo en términos de la camaradería que fomenta entre sus miembros. De hecho, cuando mis hijos –mi hija Sofía y mi hijo Roman– comenzaron a hacer películas de muy bajo presupuesto, me preguntaron si me parecía que debían unirse al DGA y yo les dije: “Saben, en el fondo deben hacerlo, porque es una institución maravillosa de la que estoy orgulloso de ser miembro. Y mi gran maestra, Dorothy Arzner, era miembro”. Veo al DGA como un lugar muy positivo y amable, y estoy muy agradecido por la manera en la que me han acogido como uno de sus miembros más antiguos de la actualidad.

**Como alguien que ha sido tan profético al pronosticar el futuro del cine, ¿hacia dónde cree que irá el cine en las próximas décadas?**

En relación al tipo de películas, creo que deberías ver lo que estoy haciendo, ya que pienso que es lo que otra gente también quiere lograr: hacer películas personales. *Juventud sin juventud* es mi experiencia haciendo una clase de película que no se basa en fórmulas ni en películas exitosas anteriores ni en una secuela.

Creo que muchos cineastas desearían ir por su cuenta si pudiesen hallar una forma de financiarlo. Si nuestros mejores cineastas pueden hacer lo que desean, entonces habrá un período dorado. Respecto a dónde se verán las películas, en la actualidad hay intereses claramente multimillonarios en riesgo tratando de solucionar eso, ya que no se lo perderían por nada del mundo. Harían que la gente viese películas en sus celulares si pensaran que habría ganancias millonarias con ese método. Si el cine es mejor visto en un aeropuerto o en un celular es otra pregunta; y desearía que los capitanes de la industria guiasen, en última instancia, al cine en base a lo que satisfaga mejor las necesidades del público. Por supuesto, amo ver películas en una pantalla grande y con una buena banda sonora, y espero que esa experiencia no se pierda simplemente porque no haya una ganancia involucrada. Desafortunadamente, la mayoría de estas decisiones serán determinadas por cuestiones económicas, y sólo espero que el público –los amantes del cine y los espectadores en las salas– se hagan escuchar y demanden una experiencia de calidad en relación a lo que claramente es la forma artística más importante de nuestro tiempo.

## DAVID LYNCH

El espeleólogo feliz. Entrevista a David Lynch (*LA Weekly*, 20/12/2006)

David Lynch está construyendo una lámpara. Bueno, por ahora sólo son un par de varillas de metal y una maraña de cables, lo que parece apropiado teniendo en cuenta cómo las películas de Lynch pueden parecer igual de amorfas a primera vista, tomando su forma definitiva sólo en los oscuros recovecos de nuestra conciencia en las horas y días posteriores a la primera vez que las vemos. He llegado al enorme complejo que Lynch tiene en Hollywood Hills, a un paso de Mulholland Drive, para hablar sobre –o mejor dicho alrededor de– su última película, *Imperio (Inland Empire, 2006)*, una odisea pesadillesca de tres horas hacia el interior de la mente fragmentada de una actriz de Hollywood interpretada por la histórica musa de Lynch, Laura Dern (*Terciopelo azul [Blue Velvet, 1986]*, *Corazón salvaje [Wild at Heart, 1990]*).

Estamos sentados en el estudio de pintura de Lynch, mientras un ayudante confecciona lienzos en un taller adyacente –un entorno apropiado, teniendo en cuenta que Lynch hizo *Imperio* de un modo bastante parecido a la forma en que un pintor puede trabajar en un lienzo, poco a poco, durante un período de cuatro años–. La película comenzó su vida como una serie de cortos producidos para su sitio web oficial ([davidlynch.com](http://davidlynch.com)), donde los suscriptores pagos también pueden ordenar los productos del naciente negocio de café orgánico de Lynch y ver al director, con

su peinado *pompadour*, dar un parte meteorológico diario. Ahora, Lynch está distribuyendo su última película en los cines de todo el país y montando una campaña no convencional para obtener un premio Oscar que lo tiene acampando en Sunset Boulevard, con una vaca viva y una pancarta que dice “sin queso, no hubiese existido un Imperio”. Esta no es, he de señalar, la norma en Hollywood. “Eso es realmente desafortunado”, responde con su absoluta sinceridad del *midwest* mientras me ofrece un capuccino *David Lynch Signature Cup*.

Lynch, que una vez resumió *Terciopelo azul* como “un misterio de amor y oscuridad”, lleva una economía similar a la sinopsis de *Imperio* que aparece en las gacetillas de prensa de la película: “La historia de un misterio... un misterio dentro de mundos adentro de mundos... desenvolviéndose alrededor de una mujer... una mujer enamorada y en problemas”. (La propia biografía de Lynch, justo debajo, simplemente dice: “*Boy Scout de Missoula Montana*”). Pero, como pronto descubrí, a Lynch le encanta hablar: sobre la industria del cine, sobre su continuo interés en la meditación trascendental, y, sobre todo, acerca de las ideas –la forma en que vienen a él, de donde las saca y en general cualquier cosa que quieras saber, excepto qué *significan*-. Preguntá eso y Lynch simplemente te sonreirá con su sonrisa caballerosa, exhalando una nube de humo del cigarrillo que sostiene siempre tan elegante entre sus dedos.

### **Cuándo empezó a trabajar en *Imperio*, ¿se la imaginaba como un largometraje?**

No, pero eso no es tan inusual. Yo siempre digo que amo las ideas. Digamos que vos vas por ahí y tenés una idea, y esta idea en particular estremece tu alma y te enamorás de ella, pero es solo un fragmento. A veces, es incluso menos que una escena, pero digamos que se trata de una escena. Así que tenés una idea para una escena y la escribís. Normalmente, escribís la idea y la

guardás. Pero es una cosa extraña, porque una vez que tenés una idea, si te concentrás en ella, puede atraer a otras ideas que se casarán con ella, y la cosa se expande, y quizás de eso sale una historia. Esto suele ocurrir en el proceso de escritura de guiones. Vos elaborás un montón de cosas en un guion antes de empezar el rodaje –esa es la forma normal–. En este caso, a mí se me ocurría una idea y la filmaba. Entonces tenía otra idea, la escribía y la filmaba. Y no veía cómo estas escenas en particular se relacionaban en lo absoluto. Luego, más tarde, se me ocurría una idea, y veía que esta idea unificaba todas estas cosas diferentes. Y esa era una cosa emocionante, ver cómo una historia emerge. Pero ese mismo proceso ocurría antes en el guion, y aun así era emocionante –muy emocionante–.

### **Entonces fue más directo en cierto modo.**

Fue un poco más directo, y al principio no había sabía que iba a ser un largometraje. Pero entonces, tuve la idea de que podía serlo. Yo todavía no lo sabía a ciencia cierta, y fue entonces cuando me reuní con Frederic Sichler de (la financiera francesa) Studio Canal y le dije: “Frederic, no sé lo que estoy haciendo. Estoy filmando en video digital. ¿Cuento con vos?” Y él dijo: “Sí”. (*Llega el cappuccino*).

### **Usted tuvo la suerte, de haber contado con varios benefactores como ese a lo largo de su carrera.**

He sido tan afortunado, realmente muy afortunado. Y quién lo hubiera dicho, porque dado que se llama el negocio del cine, lo principal para muchas personas es el dinero. Mientras que en la pintura, todo el mundo ama la abundancia, la prosperidad y lo que el dinero puede hacer, pero esa no es la razón por la que pintás. Y realmente tampoco es la razón por la que hacés películas.

## ¿Cómo fue que empezó a filmar con cámara de video digital?

A través del sitio web. Es una cámara digital. El sitio web es digital. Entonces conseguí esta cámara para los cortos que hacía para el sitio –yo los llamo experimentos–. Empecé a filmar esas cosas y comencé a enamorarme de este medio, por montones y montones de razones.

## ¿Cómo cuáles?

Tomas de cuarenta minutos. Cámara liviana. Enfoque automático. Menos personas en el equipo. Ve en la oscuridad. Permite ser más práctico. No hay viaje al laboratorio. No hay que esperar los revelados diarios. Creo que todos sabemos que es el futuro, y eso no significa que no amemos la hermosa calidad de la película cinematográfica. Ya sucedió en el campo del sonido: la cinta magnética dejó de usarse ya todo es digital, y las herramientas que tenés para el sonido son increíbles. Sabés, el ProTools es como un sueño, y la edición digital es un sueño. Todas esas cosas van mejorando cada vez más, y la calidad del video digital va mejorando y mejorando.

**Cuando le pregunté qué le gusta del video digital, estaba pensando específicamente en la calidad de la imagen. Mientras que una gran cantidad de cineastas que están filmando digitalmente están usando las cámaras de alta definición de más alta gama y tratando de hacer que el digital se vea lo más parecido posible al fílmico, en *Imperio* usted adopta el medio digital justamente por esa borrosa y granulada estética no-analógica.**

Me gusta la calidad de la película. Empieza en baja resolución –una Sony PD150– pero después se sube la resolución y eso le hace algo a la película. Luego se pasa a fílmico para que se proyecte en los cines y eso también le añade algo. La calidad, aunque

no es calidad de película cinematográfica, es una cualidad que me encanta. Por lo tanto, yo estaba feliz.

**Algo que se me ocurría con frecuencia al ver la película es “David Lynch debe amar a los actores”.**

Lo que estás diciendo es cierto: me encantan los actores. Pero el concepto es otro. No es que porque *me encantan los actores voy a hacer una película sobre actores*. Es que viene una escena y hay un actor, hay una actriz, hay un director –es algo–. Ese algo es la idea, y es lo que maneja el barco.

**Supongo que lo que estoy diciendo es que muchas de sus películas tocan la idea de la transformación, y los actores se transforman de una manera poderosa, y quizás las personas que no son actores no pueden apreciar completamente el proceso emocional y psicológico que se invierte en eso.**

Todas estas cosas que estás diciendo son tan interesantes, absolutamente ciertas, y son cosas que pasan. Pero no es como viene a mí al principio. Estas cosas se pueden decir después. De cómo todas esas cosas juntas se transforman en *Imperio*. Muchas veces, si hay un tema en una película, no voy a tener idea de cuál es hasta el final, y luego estas cosas comienzan a revelarse. Pero al principio, es... ¿quién sabe lo que es? Algunas personas tienen un tema que quieren explorar y escriben algo en torno a eso, que es lo contrario de lo que me pasa a mí.

**Es como poner el carro delante del caballo.**

Yo iba a usar esa analogía.

**En la mayoría de las películas se hacen distinciones bastante absolutas entre la realidad y la fantasía, y si alguien empieza a**

**soñar, sabemos que es un sueño, y cuando se despiertan, sabemos que han despertado. Pero esos límites no parecen existir en su trabajo.**

Sabés, nosotros miramos a los seres humanos y vemos la superficie –uno es un poco diferente del otro–. Escuchamos sus voces. Pero sabemos que hay un interior ocurriendo allí –grandes cosas, sabés, y tal vez son más abstractas y están escondidas, pero el cine puede ir hasta allí y explorar eso–. El cine puede tener una superficie y después flotar a la deriva en abstracciones, porque es un lenguaje tan hermoso. No se apoya cien por ciento en las palabras. Es lo suyo, y puede mostrar abstracciones de varias maneras.

**Sin embargo, algunos espectadores se rebelan contra eso. Si le mostrara esta lámpara a algunos, por ejemplo, ellos no esperarían necesariamente saberlo todo sobre el origen de la lámpara y el significado de la lámpara, al igual que no esperarían comprender plenamente a un Picasso colgado en la pared de un museo. Pero cuando algunas de esas mismas personas ven una película, parece que existe esta expectativa de que todo debe tener “sentido”. Y pueden enojarse si no es así.**

Bueno, lo más probable es que la persona que ve la película y dice: “no me gusta porque no la entendí” es la misma persona que pasaría un Picasso de largo, porque todos somos diferentes tipos de personas y a algunas no les gustan las abstracciones. Hay personas a las que realmente les gusta saber qué es todo. No sé cómo van por la vida, porque la vida tiene muchas cosas que son abstractas, pero lo hacen, y simplemente les gusta saber –tienen esa clase de mente, o personalidad–. A otras personas les encanta entrar en un mundo y tener una experiencia, más que una comprensión intelectual, y un conocimiento que viene de la intuición. Todo el mundo tiene estas experiencias, pero cuando están en

una película, alguna gente las aprecia y algunas personas no lo hacen. Simplemente es así.

**Esta es la tercera película que ha hecho protagonizada por Laura Dern. ¿Por qué era la adecuada para el papel?**

Porque la encontré por la calle y me dijo: "Soy tu nueva vecina", y yo le dije: "¡Oh, genial!" Ella dijo: "Tenemos que hacer algo de nuevo", y yo dije: "Yo sé que sí". Así que, con eso, escribí algo. Y sabés, supongo que la tenía en mente, a pesar de que no dirías eso necesariamente a partir de lo que escribí. Pero se estaba entrelazando con ella. Así que esa primera cosa fue para Laura, y cuando la vi, pensé que pedía más, pero yo no lo sabía. Sin embargo pensaba en ello, y por eso empecé a transitar el camino con Laura.

**¿Las ideas de esta película provienen de la misma fuente, si se quiere, que algunas de las ideas de *El camino de los sueños (Mulholland Drive, 2001)*?**

Sí. Es un hermano o una hermana de *El camino de los sueños*, porque se trata de Los Angeles y la industria del cine y de ese mundo. Sabés, creo que las ideas son generadas por un montón de cosas, pero tu entorno inicia muchas ideas, y simplemente andando por Los Angeles se te ocurren ideas. Vas a Polonia y ahí te ponés de un cierto ánimo y tenés ideas.

**¿Por qué "una mujer en problemas"?**

No sé. Es apenas interesante que un hombre en problemas.

**¿Por qué se interesó en reportar el tiempo?**

Bueno, no lo sé. Mis partes meteorológicas no son profundos partes meteorológicas. En realidad comenzó simplemente para...

es un informe diario, un contacto con los miembros del sitio web. Así fue como empezó.

**Usted fue uno de los primeros directores, creo, no sólo en tener su propio sitio web, sino en estar directamente involucrado en las operaciones.**

Todos tienen su propio sitio web ahora, así que es una comunidad mundial. Información casi instantánea fluye alrededor del mundo. Es increíble. Conocés gente de Noruega, de España, de Italia, de Rusia, como si fueran tus vecinos. Y es realmente algo hermoso. Internet fue un hogar para cortometrajes. Ahora va a ser un hogar para largometrajes.

**¿Imperio va a estar disponible para descargar?**

Lo estará, por supuesto, en algún momento. Pero con los beneficios viene la piratería. Así que todo el mundo está atento para ver si el negocio del cine sigue al negocio de la música. Y parece que así será. De modo que los estudios poderosos... me los imagino en la Falla de San Andrés ahora mismo, temblando. Porque ya es mañana: la descarga rápida de películas será como la de una canción. ¡Pop! Ahí está. Y tres años de trabajo y todo ese dinero, se descarga en cuestión de minutos y sin beneficios. ¿Y eso qué va a generar? No sé, pero no va a ser bonito.

Llámeme anticuado, pero todavía soy un gran creyente en la experiencia de la sala de cine. Recuerdo que fui a la función de prensa de *El camino de los sueños* en el Festival de cine de Nueva York en 2001, y en algún momento de la película mi reloj se detuvo, así que cuando todo terminó yo no sabía qué hora era ni cuánto tiempo había estado en la sala. Las grandes películas pueden tener ese efecto como de trance –pueden hacernos sentir que el tiempo se ha detenido– pero es una sensación que rara vez he tenido en mi living.

Estoy con vos cien por ciento. Yo siempre digo que no hay nada como una experiencia compartida en un cine –la anticipación, la teatralidad misma–. Ya sabés, las luces se atenúan y se corre el telón y se puede ir a otro mundo en una gran pantalla con un gran sonido y el menor número posible de perturbaciones. Es hermoso. En el altavoz de un teléfono o en el iPod con auriculares no creo que, incluso si ves la película, hayas tenido la misma experiencia. Y eso es triste. Por desgracia, las cosas son cada vez más y más así. Creo que si descargás una película en tu iVideo pero luego la proyectás grande en la pared, con buenos altavoces, ahí es donde podés tener una buena sensación.

**No sé nada acerca de la meditación –trascendental o no– pero me encontré escribiendo en mis notas sobre *Imperio* que era “una meditación sobre el arte de la actuación”. ¿Su interés en la meditación es algo que está separado de su trabajo, o hay alguna interacción?**

Separado y totalmente conectado. Eso no quiere decir que si meditás vayas a cambiar. Te convertís más y más en *vos mismo*. ¿Entendés lo que quiero decir? Obtenés más bien un flujo de ideas. Más energía y más felicidad interior. Así que disfrutás más el hacer las cosas. Uno de los efectos secundarios de trascender, de experimentar el océano de la conciencia pura, es que la negatividad comienza a retroceder. La negatividad es el enemigo de la creatividad. Es como un tope en el desarrollo de la creatividad, envenenando a la persona y al medio ambiente. A nadie le gusta estar cerca de alguien que está muy enojado todo el tiempo, o muy deprimido todo el tiempo, o lleno de ansiedad y preocupación todo el tiempo. Así que cuando la negatividad se va, es algo hermoso, y no es una fantasía. Cuanto más trascendés, más de esa conciencia pura vas a mantener durante la vigilia, al dormir y al soñar. Todavía podés enojarte mucho, pero no vas a aferrarte a ello durante mucho tiempo, y el flujo de la creatividad está cada vez menos obstaculizado.

## ¿Eso significa que ya no se preocupa por las malas críticas?

Si meditás igual tenés algunas críticas malas y algunas buenas. Pero las malas críticas no te matarán tan profundo y las buenas críticas no te mandarán en un viaje por la egolatría. Es un equilibrio, pero no es un equilibrio plano, hippie y aburrido. Este campo unificado, este océano de la conciencia pura, en la ciencia védica se llama Atman –el yo–. Conócete a ti mismo. Zambullite. Conocelo siéndolo. Desplegá eso. Sos vos. No es algo extraño. Todos venimos de ahí. Es como lo que estábamos hablando acerca de la superficie de las cosas. Vemos superficies. Pero la ciencia moderna comenzó a revisar la materia, y se encontraron moléculas. Pensá en lo siguiente: ¡ese debe haber sido un gran día! Después encontraron átomos dentro de esas moléculas: ¡santo cielo! Y durante 300 años se encontraron partículas cada vez más pequeñas, se encontraron fuerzas, fueron cada vez más profundo. Estas cuatro fuerzas en un nivel más profundo eran tres fuerzas, en un nivel más profundo eran dos fuerzas, y después, hace sólo 30 años: ¡campo unificado! Así, la ciencia moderna ahora le está haciendo cosquillas a la gran verdad y verificando la antigua ciencia védica. Es una hermosa época. Una hermosa, hermosa época.

Por cierto, esta es una gran taza de café<sup>61</sup>.

¡Fantástico!

---

<sup>61</sup>. Hace referencia a la frase que solía decir el agente Dale Cooper en la serie *Twin Peaks*.

## ANDREW BUJALSKI

La sociedad del aprecio mutuo (*LA Weekly*, 06/09/2006)

Cualquier descripción somera de las películas del escritor y director Andrew Bujalski, corre el riesgo de hacerlas parecer a miles de otras que han intentado retratar - motivadas bien por un impulso artístico genuino o por instintos marketineros elementales - los intentos y tribulaciones de la gente joven en sus veintipico por encontrar un punto de apoyo en un mundo adulto extraño y, por momentos, intimidatorio. Con excepción de *Antes del Amanecer* (*Before Sunrise*, 1995), de Richard Linklater, *Pateando el tablero* (*Kicking and Screaming*, 1995), de Noah Baumbach y algunas pocas películas selectas, yo cambiaría gustoso a cualquiera del montón por largometrajes de Bujalski como *Funny Ha Ha* (2002) o *Apreciación mutua* (*Mutual Appreciation*, 2005); dos obras que, juntas, han sido vistas por menos gente que el público promedio de un episodio semanal de *The OC*<sup>62</sup>.

Conocí la obra de Bujalski en otoño de 2003, cuando fui jurado para el premio Someone To Watch ("Alguien a quién prestarle atención") del Independent Film Project -20.000 dólares en efectivo destinados a un director estadounidense independiente cuyo trabajo aún no hubiera recibido distribución- y un video de *Funny Ha Ha* llegó a mi puerta. Apoyándose en la historia de una

---

62. *The O. C.* fue una serie de televisión norteamericana que narraba la historia de un grupo de jóvenes y sus familias en el adinerado condado de Orange (Orange County)

mujer joven que no logra comprometerse con nada (interpretada por la radiante actriz no-profesional Kate Dollenmayer), que oscila entre tediosos trabajos temporales y relaciones románticas imprudentes, la película es llamativa desde el comienzo, y lo es tanto por la textura granulosa y saturada de color del 16mm como por sus ritmos vigorosamente impredecibles y su oído por los baches y flujos de la conversación real. Algunos meses después, cuando Bujalski ganó el premio Someone To Watch, agradeció a los miembros del jurado por garantizarle que podía renunciar a su trabajo como maestro sustituto y ponerse a trabajar en una nueva película.

El fruto de ese trabajo es *Apreciación mutua*, que anduvo por el circuito festivalero y finalmente llegó a los cines de Los Angeles este fin de semana gracias a la distribuidora que Bujalski y el productor Houston King montaron para el estreno de *Funny Ha Ha*. Claramente, esta no es la ruta a tomar si querés triunfar en la industria cinematográfica: cuando intenté arreglar un rato con Bujalski para hacer esta entrevista, lo encontré trabajando en su más reciente empleo temporal, en una librería de Boston. Pero Bujalski está haciendo las películas que pueden llegar a ser las que definan a su generación –la cual es también, mi generación–, marcadas por su propia falta de definición. Uno espera que esta vocación se convierta pronto en su ocupación de tiempo completo.

**Para empezar, una pregunta obvia pero irresistible: ¿Qué te llevó a interesarte en primera instancia a hacer películas?**

Eso me lleva a un tiempo incluso anterior a mis recuerdos. Yo de chico me volvía loco con las películas - estaba obsesionado con *Rocky III (1982)* y *Star Trek II (1982)* y todos esos clásicos.

**Ah, las recuerdo con cariño. ¿Sabías entonces desde una edad temprana que querías estudiar cine?**

Creo que sí, aunque terminé yendo a Harvard, que no es una escuela de cine tradicional. Pero sí tienen un programa excelente, que terminó influenciando mucho mi forma de trabajar.

## ¿Te referís a las películas que viste allá o las teorías que estudiaste?

Creo que es una combinación de muchos factores. Hubo cosas que vi que no hubiese visto si hubiera estudiado en la Universidad de California o en la de Nueva York; una mezcla ecléctica de material que proviene del Archivo de Cine de Harvard y del Brattle Theatre, que es la sala donde se pasaban películas antiguas. Las clases de teoría que tomé en Harvard no me influyeron tanto como las clases de producción. El programa tiene una base muy documental: muchos documentales muy personales salen de Harvard, y eso tiene mucho que ver con las personalidades de los profesores. Yo nunca tuve clases con Ross McElwee, pero enseña ahí. Rob Moss fue mi profesor, y él tiene la misma formación que Ross. El programa está tan poco orientado a hacer carrera, que no te enseñan qué hace un asistente de dirección ni qué hace un director de producción. En cambio, te enseñan a hacer todo vos mismo. Aprendés a hacer una película. Y eso influyó mucho en mi modo de trabajar. La revelación fue entender que no hay una única forma de encarar la producción de una película, y que el modo en que lo hacés tiene un gran impacto en cómo termina saliendo.

**Recuerdo que en otras entrevistas mencionaste a John Cassavetes y a Mike Leigh como influencias. También podríamos incluir a Jean Eustache.**

Pienso que fueron mencionados más por otros que por mí. Siempre trato de evitar ese tema, tal vez porque, como cualquier artista, me gustaría que mi trabajo sea considerado en sus propios términos.

**Bueno, yo creo que la comparación está pensada de un modo muy general, lo cual quiere decir que tus películas, como las de ellos, subvierten agresivamente convenciones del cine narrativo**

**de Hollywood, en el modo en que la historia debe ser contada o en que los personajes deben ser desarrollados, o en la manera en que vos das una enorme libertad a los actores.**

Por supuesto que tenés razón, y esos cineastas que mencionás son una gran influencia; es sólo que evito mencionarlos porque estoy cansado de leer sobre esa conexión. Aunque soy un gran admirador de ambos.

### **¿Cómo surgió exactamente *Funny Ha Ha*?**

Pasé el año posterior a terminar la universidad viviendo en Boston, donde conseguí trabajo enseñando una clase de estudios de cine en un colegio secundario, lo cual era divertido. Después de eso, me mudé a Austin de forma un tanto arbitraria, y terminé amando la experiencia. Kate Dollenmayer, que había sido compañera mía de clase, era una de mis compañeras de casa allá, y en algún momento se me ocurrió que podría ser la protagonista de una película. Es difícil saber exactamente por qué, tenía que ver con algún tipo de carisma personal suyo, pero también con que me la imaginé como una performer, una artista. Así que empecé a escribir, y lo que hacía avanzar el relato era que había escrito la película para Kate. Y si bien el film tiene muy pocas cosas biográficas nuestras, fue de alguna forma inefable imaginármela actuando esas escenas. Eso sumó una dimensión a la escritura que de otro modo no podría haber podido lograr. Después pudimos filmar en Boston en el verano de 2001.

**Perdón por ser tan directo sobre el tema, pero... ¿Cómo lograron juntar el presupuesto para hacerla?**

Hicimos recortes en todos los lugares donde se pudo. Todo el equipo fue prestado. Con pocas excepciones, todo el mundo trabajó gratis. Lo que sale plata, claro, es la película de 16mm y el

procesado, así que cada centavo que tenía fue destinado a eso, y el resto se pagó con plata de amigos de la familia. Por un lado, es la forma ideal de hacer las cosas, porque no había condiciones impuestas. Por otro, no es fácil de repetir esa experiencia, y es algo que me genera un poco de culpa, porque a menudo se me acercan jóvenes cineastas que buscan consejos, y es horrible ofrecer: tenía una familia que pueda permitirse darte un montón de plata.

**¿Cómo lograste conseguir esa libertad maravillosa y de aparente improvisación en el diálogo y en las actuaciones? ¿Había un guion completo o más bien un boceto de escenas?**

Fuimos muy libres en el set y en los ensayos, y era muy importante para mí permanecer abierto a lo que la gente propusiera. Tal vez porque tuve mucho tiempo para pensar en estas preguntas, y cuando más pienso en ellas, menos siento que tengo las respuestas. Había un guion completo escrito y es totalmente convencional. Desde ahí... bueno, adelante, citó a Cassavetes; creo que él dijo alguna vez que cuando empezaba con la producción mataba al guionista que llevaba adentro. Eso me pareció importante. Por increíblemente inteligente que te parezca lo que escribiste, si no funciona, lo recomendable es no forzarlo. Al hacer una película de esta manera, donde estoy ahí a cada paso, siento que cada etapa nueva del proceso es una chance de cubrir los errores de la etapa anterior. Cuando estás en el set, podés intentar librarte de toda esa escritura mala, y cuando editás podés intentar liberarte de toda la mala dirección. Una parte mía desearía poder tener el rango de atención que se necesita para ser un novelista, pero no creo poder hacerlo, porque requiere que estés encerrado en tu propio cerebro y alimentarte de tu propia energía por un período increíblemente largo. Creo que lo opuesto a eso es lo apasionante de hacer películas. Hay tantas otras cosas en la vida que se pueden utilizar.

## **¿Elegiste usar actores no profesionales por elección, por necesidad o por una combinación de ambas?**

Era importante para mí que no fueran profesionales, porque creo que necesitaba que las actuaciones fueran idiosincráticas, y no quería que la gente se apoyara en trucos actorales. Pero aún más importante que eso era el hecho de que muchas de estas personas eran viejos amigos y, aquellos que no eran básicamente nuevos amigos. Con todo el mundo involucrado en la película sentí que había un diálogo personal. Y creo que esa es la única manera en la que sé dirigir: pasando el rato con la gente y haciendo que el rodaje sea algo social más que un lenguaje compartido apoyado en un oficio que ni yo ni ellos tenemos. No puedo imaginarme tratando de hacer *Funny Ha Ha* con profesionales. Creo que no funcionaría.

## **¿Cómo montás y filmás la acción? ¿Les das marcas específicas a los actores?**

Amo a mi director de fotografía, un tipo que se llama Matthias Grunsky. Entre Austin y Boston viví fugazmente en Los Angeles, ahí lo conocí y hubo una conexión inmediata. Él fue vital para que estas películas se pudieran hacer, porque tiene una mezcla muy atípica entre habilidad técnica y la falta de ego que generalmente viene unida a eso. Muchos grandes directores de fotografía que ví en acción tienen sus formas, saben lo que va a producir el plano más hermoso, así que todo tiene que adaptarse a la voluntad del DF. En el tipo de cine que estamos haciendo, tenemos que acomodar todo a estos actores, y Matthias es increíble en ese sentido. Es además un tipo encantador, y por eso es genial tenerlo en el set. Es bueno tener cerca a alguien que todo el mundo quiere. En términos de ubicación, tratamos de que la gente no tenga que pararse en marcas específicas, de vez en cuando se torna necesario, pero gran parte del tiempo lo pensamos para que la gente pueda

ir a donde quiera, y luego es la tarea de Matthias seguirles el ritmo. Obviamente, querés que haya consistencia en el modo en que pasan las cosas, para que se pueda editar el material. Pero a veces eso no pasa, y la edición es un desafío, pero para mí siempre fue más importante que cada plano individual tenga sentido en términos de actuación, y después veo cómo resuelvo el montaje. Eso también hace a la edición; creo que lo primero que busco al montar es la actuación más interesante, y después veo cómo cortar cosas alrededor y lograr que la escena tenga sentido. Desde ahí, trato de que parezca que estoy editando así a propósito.

**Una de las cosas más atractivas de estas dos películas es lo agudas que son en transmitir la sensación de juventud y de tener tantas opciones para elegir en la vida, y a la vez la sensación de sentirse completamente inseguro sobre uno mismo. Creo que eso es lo que muchas películas de Hollywood y shows de televisión sobre gente joven quieren transmitir, pero fracasan miserablemente.**

Sé a qué te referís, pero esa nunca fue mi intención *per se*. Tampoco fue un gran intento de hacer declaraciones generacionales, siempre fue algo un poco más específico. Aunque hay otra máxima que siempre termino citando que dice que cuando más específico es algo, más universal es. Ese fue sin dudas un principio guía.

**¿Sentiste que había características específicas u observaciones sobre nuestra generación que estabas tratando de transmitir?**

Nunca sé decir qué tan específico es lo que hago. Obviamente, me entusiasma cuando veo que gente mucho más vieja que los personajes responden bien a la película. He tenido un espectro amplio de respuestas, desde gente que me pregunta: "¿Es tu generación realmente así?". A gente que me dice: "Yo era exactamente igual

hace 30 años". Estoy seguro de que hay elementos que se traspasan de generación en generación y que hay otros que son específicos. Pero no había un gran diseño previo pensado. Se trataba de estos personajes y los problemas que están teniendo entre ellos. Tiendo a ser supersticioso, no quiero pensar en "¿Qué significa todo esto?" por miedo a que eso se introduzca en la escritura.

***Funny Ha Ha* se filmó en 2001, pero no se estrenó en cines en Los Angeles hasta la primavera de 2005. Es un tiempo bastante largo para acompañar a una película.**

La sorpresa fue que seguía su marcha. El estreno comercial nunca fue algo que yo diera por sentado o que esperaba que ocurriera. Lo sorprendente fue la vida útil de la película, una locura; probablemente sea irreplicable, y con certeza inusual. Terminé la película a comienzos de 2002, y luego por seis meses no logré que nadie la pasara. Y ahí es cuando empecé a aprender esas lecciones difíciles sobre cómo funciona el mundo de los festivales; que la gran mayoría de la programación funciona en base a recomendaciones específicas de parte de otras personas de ese mundo. Lentamente se empezó a abrir, y con la ayuda de gente como Ray Carney (profesor de cine de la Universidad de Boston) y Gerald Peary (crítico de cine de *Boston Phoenix*), comencé a entrar en el mundo de los festivales. A comienzos de 2003, pensé que ya había terminado. Pero después la siguieron programando y la mantenían a flote. En Junio de 2003, pasaron la película en el Festival de Cine de Los Angeles, y salió una linda crítica en *Variety*, lo cual yo jamás hubiera esperado, y eso abrió los ojos de la industria hacia el film. Luego, en algún momento de 2004, un inversor privado vino con mucho entusiasmo, y propuso una distribución autofinanciada, que es lo que venimos haciendo todo este último año.

## ¿Hubo distribuidores interesados antes de eso?

Hay personas en ese mundo que nos han apoyado, pero nadie que estuviera en condiciones de distribuirla. Había gente de adquisiciones que lo hubiera hecho si hubiese estado a su cargo, pero la distribución de cine es brutal, como aprendí de mi propia experiencia como auto-distribuidor. Siento como que es parte del trabajo de cineasta martirizarse, y que los exhibidores también pueden hacerlo a veces, pero los distribuidores no pueden: tienen que seguir en el negocio el año entrante. Especialmente en el estado actual en el que está el negocio; que alguien corriera un riesgo con esa película hubiera sido muy osado, y nadie lo fue. No puedo culparlos por eso, por más que me a veces me moleste y me haga enojar.

## ¿Cuándo empezaste a trabajar en *Apreciación mutua*?

Fue fácil porque empecé a escribir el guion justo después de terminar *Funny Ha Ha*; escribí gran parte de *Apreciación mutua* en los seis meses posteriores, en que nadie quería pasar mi película (tenía mucho tiempo libre). Así que me puse a trabajar. Fue el mismo tipo de incentivo, basado en que Justin Rice es un amigo mío de toda la vida y ex compañero de casa; pensé que sería gracioso que él fuera el protagonista de una película, y todo creció a partir de eso. O creció sobre eso –supongo-, o creció alrededor de eso, como un viñedo.

**Quiero preguntarte sobre dos secuencias cuidadosamente planeadas en la película que considero superlativas: las dos fiestas interminables en las que Alan, el protagonista, se encuentra a lo largo de una noche larguísima.**

Esa es mi parte preferida, creo que es el corazón de la película. Es larguísima. Mientras armaba el primer corte, había gente que

me decía “¿Qué estás haciendo? Tenés 20 minutos en la mitad de la película donde la trama se detiene”. Pero cuando alguien me incentivaba a cortarla, mi sensación era que prefería cortar el resto de la película. Espero que no sea auto-indulgente. Me gusta que las películas me sorprendan, y me gusta cuando pasan cosas como esa, cuando podés desviarte de un argumento que ya de por sí es bastante libre.

**También sentís realmente el paso del tiempo en esas escenas, que es algo que las películas narrativas muy pocas veces se permiten hacer. ¿Estaban escritas esas largas pausas en el guion?**

Mirá, si revisaras una transcripción de la película junto a una copia del guion, te darías cuenta de que no pegan palabra por palabra, pero que sí hay un intento de apuntar hacia ese ritmo, incluso en el guion. La parte engañosa, y que cuesta saber si te salió bien, es lograr transmitir la idea de una fiesta interminable sin que se sienta opresivamente interminable. Hice lo mejor que pude, y por supuesto que depende de cada individuo del público decidir al respecto. Pero me gustan mucho algunas películas que por momentos se estiran. Algo que se demora no es siempre un defecto.

**Ambas películas son - en cierto nivel, a falta de palabras mejores-, sobre el desafío de crecer.**

Definitivamente, creo que el miedo a la adultez es un tema que concierne a ambas películas, probablemente más aún en *Apreciación mutua*. Y ahora que lo mencionás, tal vez eso es algo específico, sino de “mi generación”, al menos del grupo al que pertenezco. Siento que mucha gente que conozco -yo incluido-, aún estamos tratando de entender qué hacemos, seguimos solteros y todo eso, aun si ahora estamos en un punto donde ya somos más viejos que nuestros padres cuando se casaron y nos tuvieron a nosotros.

## CLINT EASTWOOD

Clint Eastwood: El tirador preciso<sup>63</sup> (*DGA Quarterly, primavera 2006*)

“No hay segundos actos en las vidas norteamericanas”, escribió F. Scott Fitzgerald en las célebres páginas de su novela inconclusa sobre Hollywood, *El último magnate*. Pero si alguna vez existió una vida norteamericana que amenazara con negar el aforismo de Fitzgerald, ésta es la de Clint Eastwood. A lo largo de una carrera cinematográfica que abarca medio siglo, ha llegado dos veces a la cima de su profesión –primero como actor y luego como director–, ganándose el respeto aun de aquellos que al principio lo habían ninguneado, calificándolo apenas como un tipo duro con la mandíbula cuadrada.

Ha dirigido veintiséis largometrajes en treinta y cinco años, actuó en casi todos ellos y compuso la música original en cerca de una docena. En el camino acumuló ocho nominaciones al Oscar y dos estatuillas; dos premios DGA al Mejor Director y hasta una candidatura al Grammy. Aunque sea justamente venerado como el último director “clásico” de Hollywood –prueba de su economía narrativa y la eficacia de sus métodos de trabajo–, Eastwood

---

63. “Straight Shooter” en el original. Expresión inglesa para referirse a una persona precisa, honesta y franca.

nunca le ha escapado al riesgo, logrando equilibrar obras más populares, inteligentes y accesibles, con proyectos que habitan el extremo oscuro y poco sentimental del cine hecho por grandes directores.

Pocos podrán negar que Eastwood, quien a comienzos de este año recibió el Premio a la Trayectoria del DGA, ha construido una carrera que merece ser celebrada. Pero si parece que suena prematuro reconocer a Eastwood por su "obra completa", es porque esa obra sólo sigue creciendo, enriqueciéndose y variando con cada año que pasa. De hecho, a sus 75 años y con dos películas con estreno programado en los próximos doce meses, Eastwood aparenta estar en su mejor momento.

Y además luce como si lo estuviera. Delgado y en forma dentro de su imponente armadura de 1,93 metros, Eastwood es la definición de "envejecer con dignidad" (y sin ninguna ayuda de las cirugías plásticas). "Más que pasarme una lijadora, no hay nada que puedan hacer por mí", bromeó alguna vez con su característico ingenio autocrítico. Tenía el mismo humor jovial el pasado enero, cuando nos sentamos en su bungalow de toda la vida en los estudios Warner para hablar del pasado, presente y futuro de su carrera.

**Ha llegado a ese punto de su carrera en que empieza a recibir muchos "premios a la trayectoria".**

Sí, eso hace que me pregunte: ¿están tratando de decirme que desaparezca?

**Estuvo dirigiendo películas durante cuatro décadas, y aunque ahora es bastante común que los actores dirijan, no lo era tanto a principios de los setenta, cuando usted comenzó. ¿Cuándo se dio cuenta de que quería dedicarse a la dirección?**

Empecé a pensar en el tema en la época de *Rawhide*<sup>64</sup>, e intenté que me dejaran dirigir algunos episodios de la serie. Pero aunque primero me habían prometido que sí, la productora terminó echándose atrás. Dijeron que la CBS no quería que los actores de sus programas dirigieran capítulos de esas series. Entonces abandoné la idea por un tiempo y luego, después de haber trabajado junto a Sergio Leone en *Por un puñado de dólares* (*Per un Pugno di Dollari*, 1964), de haber visto cómo trabajaban los equipos de rodaje en Europa y, en fin, tener una mirada más amplia sobre cómo se hacía cine a nivel mundial, volví a interesarme.

### ¿Y cómo llegó a su primer trabajo como director?

A fines de los sesenta, una amiga mía, Jo Heims, había escrito un pequeño tratamiento de guion llamado *Obsesión mortal* (*Play Misty for Me*, 1971). Se lo reservé y enseguida tuve que irme a Europa para actuar en *Donde las águilas se atreven* (*Where Eagles Dare*, 1968), cuyo rodaje llevó mucho tiempo. Entretanto, ella recibió una oferta para venderle el proyecto a Universal. Pero cuando por fin volví, resultó que no había pasado nada, así que empecé a pensar de nuevo en él. Era una película chica. Yo quería cambiar el escenario de Los Angeles al condado de Monterrey, para que el *disc jockey* fuera un pez grande en un estanque pequeño, lo cual me parecía más lógico. Fui a ver a Lew Wasserman y él me dijo: "Sí, podés hacerla, pero no por el contrato que tenés ahora: la vas a hacer por el salario mínimo de director". Mi agente me llamó y dijo "¡Pero no te quieren pagar!" y yo respondí: "No tienen por qué; primero tengo que demostrar lo que valgo". Para ser honesto, ¡yo estaba dispuesto a pagarles a ellos! Así que hicimos la película por menos de un millón y se convirtió en un éxito moderado. Fue una gran experiencia, y para cuando terminó ya le había tomado el

---

64. *Rawhide*: Popular serie del oeste norteamericano con Clint Eastwood y Eric Fleming, conocida en nuestro país como "Cuero crudo", emitido entre 1959 y 1965.

gusto. Yo había escrito otro guion titulado *Interludio de amor* (*Breeze*, 1973), así que lo dirigí y seguí con *La venganza del muerto* (*High Plains Drifter*, 1973). Nunca tuve un plan, ni en mi carrera de actor ni como director, sobre qué iba a hacer a continuación o qué tipo de cosas estaba buscando. Las cosas simplemente aparecían y yo sentía que tenía que hacerlas o no.

**Sin embargo, eso no responde a la pregunta sobre cómo fue que aprendió a dirigir.**

Creo que la ventaja de ser actor es que uno está en sets de filmación todo el tiempo, así que más o menos sabe qué hacer, si se presta suficiente atención. Cuando actuaba bajo contrato con Universal en 1954 y 1955, solía dar vueltas por los sets todo el tiempo y mirar cómo trabajaban los directores. Metía las narices hasta donde me lo permitieran. Por lo general, cuanto más importante fuese el director, más estricto era con respecto a no dejar que nadie anduviera por ahí. Yo quería observar más que nada a los actores, pero también me daba mucha curiosidad la participación de los directores. Nunca me tocó trabajar con los grandes directores "clase A", salvo una vez en que hice un pequeño papel para Bill Wellman. Pero sí estuve en los sets donde estaban trabajando Hitchcock y Douglas Sirk y gente por el estilo. Después vinieron los años de *Rawhide*, que fueron grandiosos porque se trabajaba todos los días, en vez de sólo dos para después irte seis meses a casa. Y teníamos algunos buenos directores, que con los años hicieron películas que he visto en el cine: Stuart Heisler, Laszlo Benedek, Tay Garnett. Ese tipo de gente.

**En ese punto de su carrera, los dos directores de cine con los que más había trabajado eran Don Siegel y Sergio Leone. ¿Hablabas con ellos sobre sus deseos de dirigir?**

Sólo con Don. En ese momento yo estaba trabajando de vuelta en Estados Unidos, muchas veces con Don, y nos hicimos buenos

amigos. Cuando decidí que quería dirigir, lo fui a ver y le dije “tengo este pequeño proyecto”. Hasta le pedí que lo leyera por mí. Le gustó el guion y me dijo: “Deberías dirigirlo. Voy a ser el primero en firmar tu solicitud de ingreso al DGA”. Así que entré al Sindicato y ya estaba en carrera.

**¿Ser reconocido con el Premio a la Trayectoria del DGA tiene algún significado especial para usted?**

He sido miembro del DGA durante 36 años, y cuando ingresé en 1970, estaba encantado; encantado con la posibilidad de dirigir películas, pero también de unirme a un grupo que incluía a tanta gente que conocía y con la que había trabajado a lo largo del tiempo, como William Wellman y Robert Wise, y también con tanta gente que admiraba: Frank Capra, Howard Hawks, John Ford. Todos formaron parte del DGA. Eso mismo dije cuando subí al escenario a recibir el premio.

**Usted tiene fama de trabajar rápidamente en el set, y Siegel tenía una fama similar. ¿Eso fue algo que tomó de él?**

La velocidad depende de cada persona. Algunos se toman más tiempo para pensar las cosas; otros siguen más a sus instintos. He trabajado con otros directores veloces: Bill Wellman no era lento. Sabía lo que quería, lo filmaba y seguía adelante. Yo vengo de la televisión, donde hay que moverse rápido. Lo que importa, por supuesto, es lo que se ve en la pantalla. Me gusta filmar rápido sólo porque me parece que a los actores y al equipo les sirve sentir que estamos avanzando. Pero la reputación de ser veloz no es necesariamente buena; uno no quiere hacer *Plan 9 del espacio exterior* (*Plan 9 From Outer Space, 1959*), donde las lápidas se caen y dice “no puedo hacer otra toma; no hay tiempo, sigamos adelante”. Uno está haciendo una película que quiere que salga bien. Pero encuentro que como actor, trabajaba mejor cuando los

directores iban rápido. Supongo que por eso nos llevábamos tan bien con Don. Uno sostiene al personaje por períodos más cortos. No tiene que andar preguntándose “¿En qué había quedado yo hace tres días?” “¿De qué diablos se trata esta escena?”, “¿Qué estamos haciendo aquí?”

### **¿El proceso de filmación cambia mucho cuando actúa en la película que está dirigiendo en vez de sólo dirigirla?**

Sí. Definitivamente, la concentración está dividida. La mayoría de los actores que pasaron a la dirección –William S. Hart, Stan Laurel, Orson Welles, Laurence Olivier– tenían que aparecer en la película para que les dieran el trabajo, y eso mismo es lo que me sucedió a mí. Cada tanto, un actor encuentra un proyecto que no tiene que protagonizar –Redford con *Gente como uno* (*Ordinary People*, 1980), por ejemplo–, y sin duda es lo ideal: hacer una tarea y concentrarse en esa única tarea. Siempre quise retirarme de la actuación en algún momento y quedarme sólo tras la cámara, y es lo que he hecho en los últimos años. Incluso cuando pienso en *Los imperdonables* (*Unforgiven*, 1992): ahí tenía un papel importante, pero también hay buena parte de la película en la que no aparezco. No actuar en *Río místico* (*Mistic River*, 2003) fue genial. Pero después vino *Million Dollar Baby* (2004) y había un gran papel para un tipo viejo. Bueno, yo soy un tipo viejo. Así es la cosa. Nunca digas nunca.

### **¿Haber dirigido sus propias películas hizo que le resultase más difícil volver a actuar para otros directores?**

No lo creo. De hecho, pienso que todos los actores deberían dirigir alguna vez, para conocer las dificultades y los obstáculos que enfrentan los directores, y la concentración que se requiere; una concentración comparable a la del actor, pero que va en otra dirección. Siento que dirigir me volvió mucho más comprensivo

con lo que hacen los directores. Después de haber hecho un par de películas, creo que me convertí en un actor más fácil con el que trabajar. Cuando el director pedía otra toma por razones distintas a mi interpretación, no me empacaba diciendo “Vamos, ¿para qué la necesita?”

### **¿Admira especialmente el estilo visual de algún cineasta en particular?**

Muchos, sí. Ya desde niño, mucho antes de entrar al mundo del cine, me gustaba la mirada de ciertos directores. Pero en aquellos tiempos no era muy común saber quiénes eran los directores. Sabías quiénes estaban en la película –Gary Cooper o Ingrid Bergman–, y como te gustaba esa persona ibas a ver su película. No ibas por el director. Pero después sí. Me gustaba el cine italiano: Monicelli, De Sica, Fellini. Kurosawa siempre me gustó. Y volviendo a ver viejas películas, he llegado a apreciar mejor a ciertos directores. Ves *Viñas de ira* (*The Grapes Of Wrath*, 1940), de John Ford, y te das cuenta de que es una película chica, filmada en un período de tiempo relativamente corto, y aun así tiene un alcance tremendo. *Conciencias muertas* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), de William Wellman, también es un relato íntimo, filmado en parte en estudios donde se oye el eco de las voces de los actores –algo que ahora puede evitarse fácilmente con ayuda de la tecnología–, pero ni siquiera eso te desconecta de la película.

**Uno de los aspectos más distintivos de su propio estilo, algo que siempre se mantuvo en su trabajo con distintos directores de fotografía –desde *Obsesión mortal* hasta *Million Dollar Baby*– es el empleo de niveles de luz muy bajos.**

Intento conseguir un efecto realista con la luz. Si uno vuelve a mirar los westerns hechos por algunos de los directores más apreciados de los años treinta y cuarenta, ve gente que viene del

exterior y entra a una habitación excesivamente iluminada, y se pregunta "¿Dónde habrán conseguido toda esa electricidad en 1850?" En cambio en *Los imperdonables*, por ejemplo, Jack Green y Tom Stern logrando maravillas con la luz, haciendo que todo se viera como si estuviese iluminado por carbón y lámparas de aceite. En muchas de aquellas viejas películas, hay luz por todos lados y no hay nada de contraste. Pero en realidad, tampoco hace falta que se vea todo. John Wayne tenía la teoría de que los ojos debían verse todo el tiempo, que los ojos son los que cuentan la historia. Yo nunca pensé así. Se ven los ojos cuando se deben ver los ojos. Y a veces, lo que no ve es lo que más atrae a los espectadores. Se puede dar dramatismo a una película con luces y sombras.

**Usted también acostumbra emplear siempre al mismo equipo técnico, e incluso ha promovido a algunos de ellos a través del escalafón, como su director de fotografía actual, Tom Stern, quien empezó trabajando como *gaffer*.**

Si alguien quiere progresar en otro puesto y tiene la ambición necesaria, debería permitírsele cumplir ese deseo. Tal como a mí cuando quise convertirme en director. Muchos de mis colaboradores comenzaron sus carreras como asistentes. Joel Cox (montajista) empezó ordenando la correspondencia. Trabajando una y otra vez con las mismas personas, uno llega a saber qué puede esperar. Cuando aparece alguien nuevo, es un factor de incertidumbre. Quizá termine siendo una grata sorpresa. O quizá te sorprenda para mal. Pero después de un tiempo, uno se siente cómodo. Es mucho lo que contribuye a hacer una película. Sé que muchos cineastas sólo piensan en el director, la teoría de autor y todo eso. Pero la película la hace un grupo entero, una compañía, y es una compañía que funciona tan bien como lo haga su eslabón más débil. Yo trato de mantener a todos entusiasmados: ése ha sido mi mejor truco, si es que tengo alguno. Si el conserje puede darme una buena idea para un plano, bienvenida sea. No hay intereses patrimoniales. Intento mantener mi ego, y el ego de todos los demás, fuera de esto.

## **Cuando comienza a producir una película, ¿siempre sabe qué es lo que quiere y cómo se verá?**

Siempre quise probar cosas diferentes. Filmar implica un gran esfuerzo. Pero primero hay que tener una gran historia, una base; luego hay que pensar cómo va a enmarcarse esa historia, cómo va a verse, cómo va a oírse. Me resulta difícil expresarlo, porque no es algo que me detenga a intelectualizar. Muchas veces, cuando voy a trabajar, tengo una imagen mental de cómo deberían ser las cosas, pero no sé por qué tengo esa imagen. Sólo sé que quiero llegar ahí y explicarles a los demás cómo vamos a conseguirla, o que los demás me lo expliquen a mí.

**A menudo se cita a *Los imperdonables* como el film que hizo que los críticos y espectadores americanos terminaran de aceptarlo como un artista serio, reconocimiento que le había llegado mucho tiempo antes en ciertos círculos extranjeros, sobre todo en Francia.**

Nunca me he fijado en lo que piensan los demás. Siempre pensé –y aún lo sigo haciendo– que uno simplemente hace una película, la presenta al público y ya está, depende de ellos juzgarla. Yo sólo sigo fabricándolas, como un maquinista, y supongo que algunos podrán mirar atrás y, en retrospectiva, decir “bueno, ésta no estaba tan mal”. *El fugitivo Josey Wales (The Outlaw Josey Wales, 1976)*, por ejemplo: por lo que me dicen en la calle, diría que es el western más popular de los que hice. Pero sí, *Los imperdonables* fue en algún sentido un punto de quiebre.

**Ha pasado treinta y cinco años dirigiendo películas. ¿Cambió en algo su manera de hacer las cosas en este tiempo?**

Muchos me dicen ‘bueno, ¿cómo es te está yendo mejor ahora que a los 45 o a los 50?’ La respuesta es: no lo sé. Quizá ni siquiera

sea así. Quizá cuando yo tenía 45 o 50 ellos no me prestaban la misma atención. O quizá ahora soy más sabio y estoy pensando más, haciendo mejores cosas, siendo más selectivo. Posiblemente por la edad que tengo, no me siento obligado a trabajar tanto. Voy a trabajar mucho si hay mucho trabajo para hacer, así como en los últimos años hice dos películas una atrás de otra, *Million Dollar Baby* y *La conquista del honor (Flags Of Our Fathers, 2006)*. Pero ambas simplemente aparecieron. Si no hubieran aparecido, seguramente sería mucho mejor golfista. En cambio, en los setenta y los ochenta hacía muchas más cosas. A veces leía algo y decía "¡jamo este guion!" Otras decía "me gusta, voy a hacerlo". Ahora tiendo más a esperar hasta enamorarme del guion.

**Muchos realizadores se quejan por el tiempo que lleva conseguir financiamiento y poner en marcha sus proyectos. Usted, en cambio, ha tenido la buena fortuna de contar siempre con grandes estudios detrás –primero Universal y luego Warner Bros. –, más o menos dispuestos a apoyar todas sus ideas.**

Seguro. Un proyecto como el de *Bird (1988)* no iba a ninguna parte cuando lo tomé. Llevaba un largo tiempo dando vueltas; lo tenía otro estudio y convencí a Warner Bros. de que lo intercambiaran por alguna otra cosa. Ahora bien: puede que Warner no hubiera hecho eso de no haber sido yo. Así que he conseguido filmar algunas películas que de otra forma no se habrían filmado. Eso corre especialmente para las dos últimas. Terminaron siendo exitosas a pesar de la desconfianza del estudio; a veces eso de trabajar para un estudio juega a tu favor y a veces juega en contra. En Warner Bros. no estaban entusiasmados con *Río místico*; pensaban que era demasiado oscura. Y no estaban entusiasmados con *Million Dollar Baby*, porque es una película de boxeo femenino. Pero yo no la veía así, sino como una gran historia de amor. Entonces, todo se trata de la forma en que lo veas. Como sea, conseguimos hacerla, que es lo principal.

**¿Las dificultades que tuvo para hacer esas dos películas son representativas de alguna transformación de la industria en las últimas cuatro décadas?**

Estamos viviendo en una época donde la moda es hacer *remakes* de programas de televisión o de películas que ya tienen otras cinco *remakes*. Para muchos estudios es difícil decir “vamos a empezar de cero”. En los cuarenta, tenían guionistas siempre listos para proponer y vender sus ideas al estudio. ¿Alguien puede imaginarse cómo sería vender *El ocaso de los dioses* (*Sunset Blvd.*, 1950) o cualquier película clásica ahora? Una película así tendría que realizarse de forma independiente, así como *Río místico* y *Million Dollar Baby* tuvieron que hacerse semi-independientemente. La parte buena es que, en cierto modo, el círculo se cerró cuando los estudios crearon divisiones independientes para financiar películas más chicas, para tomar proyectos que de otra forma no podrían filmarse. La película de George Clooney *Buenas noches, y buena suerte* (*Good Night, And Good Luck*, 2005) es otro ejemplo de film que no estaría muy arriba en la lista de cosas para hacer de un estudio. Siempre traté de ejercer mi influencia sobre los estudios para que no tuvieran miedo de hacer cosas que quizá no ganen mucho dinero, pero de las que podrán enorgullecerse de aquí a treinta o cuarenta años. Como lo que le dije a (el ex director y CEO de Warner Bros.) Bob Daly cuando estaba filmando *Bird*: “No sé si esta cosa va a hacer algo de plata; es sobre jazz, no es muy comercial, es una historia trágica. Pero le garantizo que intentaré hacer una película en la que se sienta orgulloso de poner su logo”. Eso es todo lo que puedo ofrecer. Es todo lo que puedo ofrecer con cualquiera de mis películas.

El guionista de *Los imperdonables*, David Webb Peoples, ha declarado que usted filmó esencialmente el primer borrador del guion, lo que va en contra de la norma hollywoodense de “desarrollar” y reescribir todo *ad infinitum*, convocando cuatro o

**cinco escritores. Usted parece tener un profundo respeto por la palabra escrita.**

Algunos guiones ya están listos para empezar apenas llegan; voy a usar *Los imperdonables* como ejemplo. Era un buen guion. Lo recibí a principios de los ochenta y esperé hasta 1992 para hacerlo. Llamé al escritor, David Peoples, y le dije: "Voy a filmar tu película, pero quiero cambiar algunas cosas. ¿Puedo ir pasándote esas ideas a medida que las tenga?" Él dijo que sí. Pero cuantas más vueltas le daba, más me daba cuenta que lo estaba arruinando. Es algo que solía decir Don Siegel: "Muchas veces uno tiene un gran proyecto y los demás quieren asesinarlo con mejoras". Y eso era justo lo que estaba haciendo yo con *Los imperdonables*. Así que al final, volví a llamar a David y le dije: "Olvidate de esos cambios que te decía. Lo único que voy a hacer es ponerle otro título". Originalmente se llamaba *Los asesinatos de William Munny*. Por supuesto, cuando uno se involucra en un proyecto siempre hay cosas que están a la altura o superan las expectativas, y otras que lo desilusionan. De modo que hay que ser capaz de re-escribir sobre la marcha. Pero muy cada tanto, aparecen proyectos donde todo encaja como las piezas de un rompecabezas; y lo ves en la pantalla tal como lo viste antes en tu mente.

**¿Intenta crear algún tipo de atmósfera en especial en el set de filmación?**

Me gusta divertirme. Quiero que todos estén de buen humor. Y trato de mantener la tranquilidad. Prefiero las atmósferas que no están cargadas de tensión. Y no me gustan los sets donde todos se están gritando unos a otros. Pero lo que más detesto es a los que andan *shh*, porque terminan haciendo más ruido que aquellos a los que intentan *shh-ear*. Poco después de haber empezado a dirigir, estaba en una película en la MGM. Salí del estudio y de pronto sonó una alarma gigante, que significaba que la escena

estaba por empezar, y pensé “¿Qué es esta mierda?” ¿Qué pasa si estás haciendo una escena muy sensible, o una que requiere cierta cantidad de concentración? No deberían someter a la gente a esas cosas. Si les preguntan a los actores que trabajaron conmigo –Sean Penn, Tim Robbins–, verán que les encanta actuar sin tanto escándalo. Y para los que no tienen tanta experiencia como ellos, resulta todavía mejor.

### **¿Cómo se las arregla para mantener bajo el nivel de parloteo en el set?**

Una vez fui a una cena en la Casa Blanca –creo que Gerald Ford era el presidente en ese momento– y noté que había un montón de tipos del Servicio Secreto por todas partes, y todos hablaban muy bajito por unos micrófonos/auriculares minúsculos; tenían conversaciones enteras sin molestar a nadie. Así que volví aquí y dije “¿por qué carajo en los sets de filmación tenemos radios abiertas chillando y gente gritando?” “¡Al, vení acá! Tenemos un montón de tecnología; seguro que podemos tener el mismo sonido que el Servicio Secreto”. Así que un tipo que estaba trabajando conmigo lo investigó, consiguió los mismos aparatos y desde entonces todos pueden conversar sin molestar a los demás. Puedo estar ensayando con los actores y el equipo está charlando, pero nadie los escucha. A veces trabajo con chicos, o con gente que no quiero que esté consciente de la cámara. Y así se puede hasta rodar sin que se den cuenta, y conseguir momentos de naturalidad que no conseguirías con alguien gritando “¡Silencio!, ¡Rodando!, ¡Acción!”

### **La espontaneidad parece importarles bastante.**

Tanto como en la vida. Uno reacciona a estímulos. Al público tiene que parecerle que los actores están pronunciando esas palabras por primera vez. Los actores quieren que las palabras

suenen de esa manera, y si es la primera vez que las pronuncian, tanto más potente. Cuanto más se prolonga, cuanto más te lleve hacerlo, más depende el actor de su técnica para hacerlas sonar como si fuera la primera vez. Cuando vas por la toma número diez o veinte, se empieza a notar que no es la primera vez, y aparece esa sensación de pesadez, de embotamiento. Los buenos actores pueden soportarlo, pero igual es pedirles demasiado.

**A los 75, usted está en medio del que probablemente sea el proyecto más ambicioso de toda su carrera: el díptico de películas *La conquista del honor* y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters From Iwo Jima*, 2006), que contarán la historia de la batalla de Iwo Jima, respectivamente, desde la perspectiva americana y la japonesa.**

Me había gustado el libro *Banderas de nuestros padres* cuando lo leí. Intenté comprarlo, pero ya lo había hecho DreamWorks. Así que me puse a hacer otras cosas y luego, un día, me encontré con Steven (Spielberg) –habíamos trabajado juntos en *Los puentes de Madison* (*The Bridges Of Madisson County*, 1995)– y me preguntó si me interesaba filmar la película. “Claro”, le dije. Paul Haggis se sumó al equipo como guionista y tuvimos un montón de discusiones sobre qué dirección íbamos a seguir. Cuanto más leía el material sobre Iwo Jima, que fue la batalla más grande en toda la historia del Cuerpo de Marines, más me preguntaba “¿Quién organizó todo esto de cavar túneles y vivir bajo tierra como ratas?” Entonces empecé a leer los libros del Teniente General Kuribayashi (comandante japonés en Iwo Jima). Me parecía interesante que estuviera en contra de muchas de las normas de la estrategia militar japonesa. Terminé fascinado con el tipo. Y me preguntaba cómo habría sido todo para los que vivieron en esos agujeros, sabiendo que los iban a matar. Los americanos fueron a esa batalla sabiendo que iba a ser dura, pero que volver a casa era una posibilidad; la canción “When Johnny Comes Marching Home”, todo eso. Pero a los japoneses los mandaron allí sabiendo que iban a

cavar esas madrigueras y que allí mismo iban a ser enterrados. De modo que, a partir de todo esto, salió un guion que Paul en rigor sólo supervisó; fue el mentor de una joven descendiente de japoneses, que fue quien lo escribió. Es una historia distinta: la misma batalla, pero una historia distinta.

### **¿Qué es lo que lo hace seguir adelante?**

Mucha gente se jubila porque eso es lo que desean y los hace sentir bien, y yo siempre pensé que me sentiría así algún día. Siempre pensé que un día iba a decir: "Ok, es suficiente, voy a quedarme sentado aquí en la playa, en Hawaii". Pero ese momento todavía no llegó. La razón por la que sigo adelante no sólo es la diversión –que es importante; se supone que debe ser divertido– sino que con cada película aprendo algo nuevo. Y esa es la mejor manera de evitar la senilidad: estar siempre aprendiendo algo, no importa cuál sea tu profesión. No digo que nunca sea momento de retirarse, pero no hay un tiempo determinado.

Impreso en Argentina,  
octubre de 2013,  
en Amerian S.R.L.  
[info@ameriangraf.com.ar](mailto:info@ameriangraf.com.ar)



# El tiempo detenido

Scott Foundas

En plena entrevista a David Lynch, Scott Foundas le cuenta que en algún momento de la proyección de *El camino de los sueños*, su reloj se detuvo y que cuando todo terminó, no sabía ni la hora, ni cuánto tiempo había estado en la sala; cerrando la idea con una máxima, "Las grandes películas suelen tener ese efecto, como de trance: pueden hacernos sentir que el tiempo se ha detenido..."

La historia de Scott Foundas como crítico comienza al poco tiempo de graduarse en la universidad, cuando realiza sus primeras colaboraciones para la revista *Variety*, la cual, mucho tiempo después, lo recibiría como Jefe de Críticos. Repasar los medios para los que supo colaborar (*Film Comment*, *LA Weekly*, *The Village Voice*, *Indiewire* y *DGA Quarterly*, sólo por nombrar algunos), es recorrer la historia de la crítica cinematográfica en Estados Unidos. Una historia a la que Foundas colaboró con algunas (no pocas) de sus mejores páginas.

Una parte de esos textos están compilados en este libro, y dan a entender por qué, en sus propias palabras, el cine y la crítica funcionan como un pasaporte a un cine, y a un mundo, mucho mejor.

Entrevistas a Woody Allen, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Michael Haneke y Judd Appatow, entre otros, se suman a una amplia variedad de reseñas, perfiles y ensayos breves en un volumen obligatorio para quienes sientan curiosidad por eso llamado crítica cinematográfica.



FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE DE  
MAR DEL PLATA