

22



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES.

CAMPUS ARAGÓN

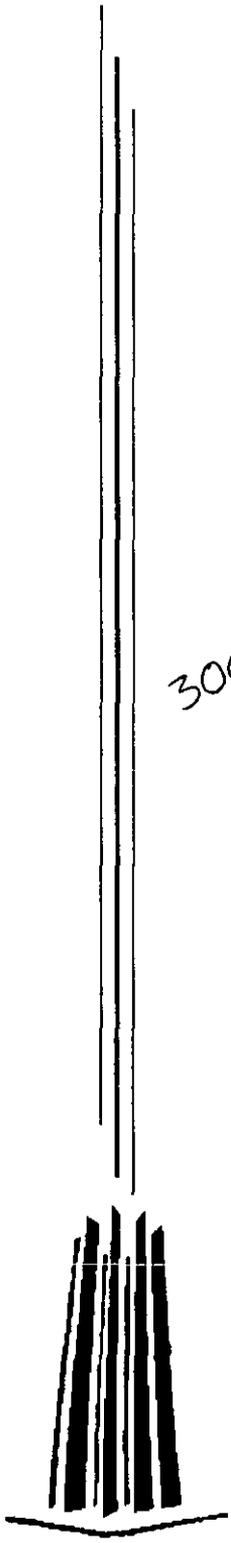
**CURSO TALLER EN TRABAJO PERIODÍSTICO ESCRITO
"COEN, EGOYAN, GREENAWAY, JARMUSCH, TARANTINO:
LA VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA EN LOS 90".**

300301

R E P O R T A J E
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A :
RENÉ CASTILLO TENORIO.

ASESOR:
LIC. GUADALUPE PACHECO GUTIÉRREZ





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Índice

Introducción	10
Referentes básicos de fin de siglo	15
Wim Wenders: incansable navegante por la naturaleza humana	17
Abbas Kiarostami: un cineasta de preocupaciones universales	23
La fe ciega de un futuro luminoso	25
Reír de la muerte, morir de risa	30
El pasado histórico de nuestro desastroso siglo:	
las miradas del conflicto de los Balcanes	
<i>Underground</i>	34
<i>To Vlemma Tou Odyssea</i>	37
<i>Po Dezju</i>	39
<i>Savrseni Krug</i>	41

La mirada gélida de una juventud insatisfecha	43
<i>Trainspotting</i>	44
<i>Kids</i>	47
<i>La Haine</i>	49
Los tenebrosos caminos de la mente	52
La estética de la ambigüedad	53
La estética de la imaginación	56
La estética de la perversidad	59
La estética de la fascinación	61
Celos y obsesiones sexuales	64
Fantasías sexuales: una verdadera pesadilla	65
En los extremos de la pasión	67
La discreta perversión de <i>Monsieur Chabrol</i>	69
Emociones prohibidas en el mundo real	
<i>Goodfellas</i>	71
<i>Casino</i>	73
Jóvenes leones del cine norteamericano	74

Afortunada mezcla de inocencia y perversión:

Quentin Tarantino	79
<i>True Romance</i>	80
<i>Natural Born Killers</i>	84
<i>Reservoir Dogs</i>	94
<i>Pulp Fiction</i>	103
<i>Jackie Brown</i>	112

Jóvenes maestros de la parodia y el humor negro:

Ethan y Joel Coen	115
<i>Barton Fink</i> : buena dosis de violencia y humor subversivo	116
<i>Fargo</i> : un <i>thriller</i> posmoderno de sangre y frenesí	121

Fascinantes imágenes de nosotros mismos:

Atom Egoyan	128
<i>Exótica</i> relación entre inocencia y perversión	129
El incierto y enigmático <i>Dulce porvenir</i>	135

Jim Jarmusch: un extraño en el purgatorio	146
La ambición metafísica vuelta estilo: <i>Dead Man</i>	150
Peter Greenaway un cineasta controvertido	166
Imágenes barrocas llenas de exceso y sensación: <i>Baby of Macon</i>	170
Préstame tu piel para escribir una palabra: <i>The Pillow Book</i>	180
A manera de conclusión	193
Fuentes de consulta	198

*"En este momento, en este café, estamos
sentados junto a extraños. Todos nos
pararemos, nos iremos por nuestro propio
camino. Y entonces no nos volveremos a
encontrar. Y si nos encontramos de nuevo,
no nos daremos cuenta que no es la
primera vez".*

—Krzysztof Kieslowski.

"No eres libre como imaginas. Tu libertad no es más que un fantasma que va por el mundo con un manto de niebla. Cuando tratas de asirla se te escapa sin dejarte más que un rastro de humedad en los dedos".

— Luis Buñuel.

Introducción

El cine se ha posesionado como una de las formas actuales de comunicación de mayor vigencia. En él se condensa lo que somos, lo que pensamos y lo que deseamos ser. Nos conduce por lo más íntimo de nosotros mismos y nos sitúa ante una realidad pocas veces grata, tan inesperada y tan abrumadora, que uno se queda sin aliento ante el golpe de imágenes que de súbito nos muestra esa parte que aún no conocíamos.

*“Lo evidente --señala **Wim Wenders**-- ha brotado de la pantalla, se ha transformado en sentimiento, un recuerdo, una emoción que nada tiene que ver con las palabras y los planos siguientes. Por un instante, el filme ha sido un olor, un sabor en la boca, una sensación picante en las manos, un golpe de viento contra la camisa mojada de sudor, un libro de infancia que uno no ha vuelto a ver desde la edad de cinco años, un parpadeo de los ojos...”*

Esta manifestación artística nos descubre que el mundo ha cambiado bruscamente: el muro de Berlín cayó junto al bloque socialista: estallaron las guerras étnico-religiosas; la globalización y la realidad virtual dejaron de ser ficción y el gigante del neoliberalismo macroeconómico comenzó a tambalearse sobre sus resquebrajados pies de barro. El cine ha dejado de ser sólo una expresión de conceptos básicos de humanidad. Ahora, a través de él, observamos diferentes culturas del planeta y a nosotros mismos.

Como individuo, estoy completamente en contra de la manipulación de imágenes exclusivamente para llenar los bolsillos de unas cuantas megafirmas porque viola el derecho del cine a existir como forma de expresar la naturaleza misma del ser humano en armonía con su posición ideológica y su forma de encarar la vida.

El “séptimo arte” está plagado de películas ávidas de poder político, económico e ideológico que desdice tal denominación, dando origen a una paradoja prácticamente indisoluble: arte *versus* poder. Al mismo tiempo, sería conveniente pensar en qué se ha convertido el cine comparado con lo que puede ser. Entonces comprenderíamos todo lo que perdimos...

De la expresión cinematográfica valdría saber si aún existen temáticas, técnicas y géneros inexplorados o si el cine contemporáneo es la suma de todo lo realizado hasta el momento. Tal vez no sea fácil resolver el enigma por la falta de información del cine de la década de los 90 y la poca distribución de los filmes.

Por esta razón, me he visto motivado para realizar este trabajo que intenta recoger algunas pulsiones visuales de la década anterior, y demostrar que el cine actual no necesariamente es el que nos impone Hollywood como promesa del ideal social. Por eso en él se incluyen varias películas que reflejan la vida desde diferentes perspectivas y donde se reproduce y pone de moda la existencia de la diferencia, de tomar las cosas por su particularidad, por sus características y valores distintivos.

Esta obra contempla el trabajo de cinco directores de nacionalidades diversas: el canadiense Atom Egoyan (*Exótica*, 1994 y *The sweet hereafter*, Dulce porvenir, 1997); el inglés Peter Greenaway (*The Baby of Mâcon*, El bebé de Macom, 1992 y *The Pillow Book*, El libro de cabecera, 1996).

Así como, los norteamericanos Ethan y Joel Coen (*Barton Fink*, 1991 y *Fargo*, Secuestro voluntario, 1995); Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, Perros de reserva, 1992 y *Pulp Fiction*, Tiempos violentos, 1995) y Jim Jarmusch (*Dead man*, Hombre muerto 1995), que a juicio personal, son los más destacados tanto en sus temáticas y utilización de los géneros como en su lenguaje y estructura cinematográfica.

Considero que para el público que asiste con frecuencia al cine, este trabajo sería de gran interés por la información y valoración de los filmes que de alguna manera son ya clásicos de la década pasada, siendo además una fuente de consulta de apoyo básico para todos aquellos que quieran iniciar una investigación sobre el tema, pues la falta de bibliografía nos da como única opción Internet y no todos tienen fácil acceso a esta vía.

La subjetividad ineludiblemente estará plasmada en mis puntos de vista, por esta razón considero que el género periodístico viable es el reportaje, pues me permite conjugar mi apreciación personal, con la documental y las fuentes vivas.

Se alimentará, simultáneamente, de entrevistas con gente especializada en el análisis cinematográfico, realizadores y críticos de cine que serán fundamentales para desarrollar este reportaje y así lograr el equilibrio deseado.

El siglo ha terminado y es momento para realizar una relectura de las más sobresalientes obras artísticas de la década anterior y admirar las propuestas innovadoras de los maestros de la imagen que han afirmado su prestigio en el bello arte de la cinematografía, y verificar si nuestras posibilidades de asombro no están extintas y si nuestra capacidad de soñar aún está vigente.

Referentes básicos de fin de siglo

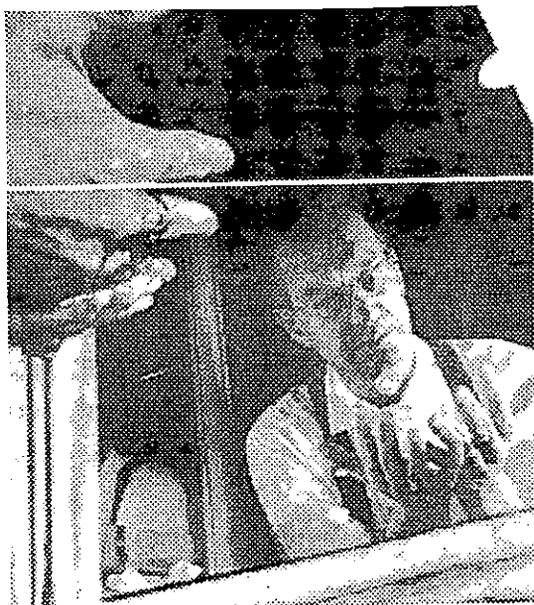
En los últimos años, al tiempo que las producciones de la industria cinematográfica norteamericana más tradicional inundaban los mercados extranjeros con una política comercial, surge una alternativa con un punto de vista artístico y de ideas, gracias al trabajo de los realizadores y casas productoras independientes.

Los referentes básicos del cine de los 90 son aquellos cineastas que han dado a la historia del séptimo arte obras maestras dignas de ser mencionadas en esta revisión. Cineastas, jóvenes y veteranos, confieren sentido a la cinematografía mundial de la posmodernidad: ellos, como tantos otros, tratan de vencer las reticencias evolutivas y sistematización del comportamiento humano y la autovejación involuntaria de los integrantes que habitamos esta aldea global.

Todas estas producciones tienen unas notas comunes que pueden ser representativas de los mecanismos que emplea el cine independiente más humilde que se da en Estados Unidos y en otras partes del mundo. El truco esencial consiste en mantener el presupuesto al mínimo, conseguir un financiamiento múltiple de mucha gente y recuperar siempre que sea posible el blanco y negro.

Además, este tipo de películas muestran una visión del mundo y de la vida más próxima a la realidad que la del resto de producciones de nuestro vecino país, ya que puede permitirse el lujo de negar el sometimiento a las reglas de mercado, los tabúes y las cortapisas impuestas por Hollywood.

Afortunadamente subsisten creadores que aún dan la cara por el arte cinematográfico desde lugares apartados, casi olvidados por Occidente, como Irán o Macedonia, pasando por las escuelas europeas de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, hasta llegar a la mismísima meca de cine: Hollywood.



*Wim Wenders: incansable
navegante por la naturaleza
humana*

Los filmes de Wim Wenders son una radiografía de una civilización al borde del abismo, al filo del caos. En *Until the end of the world* (Hasta el fin del mundo, 91), y *The end of violence* (El fin de la violencia, 97) captura imágenes de las virtudes perdidas, la complejidad de expresión engendrada por la soberbia, el retorno de la culpa, el apocalipsis de todos tan temido y de todos tan deseado.

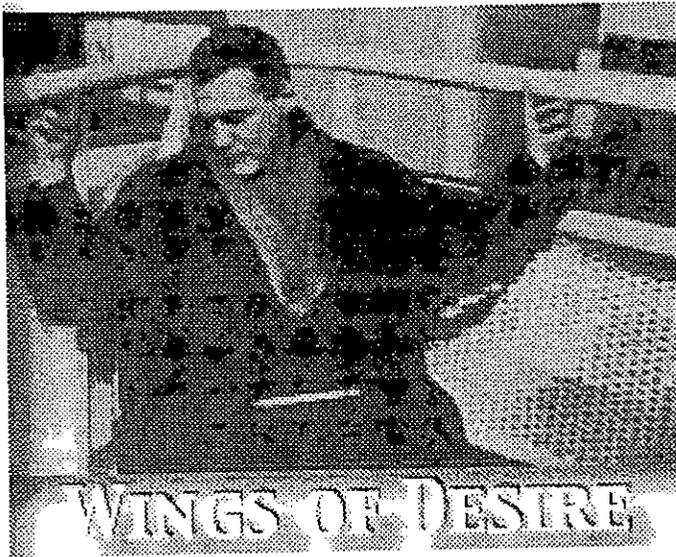
Carlos Bonfil, crítico de cine del diario *La Jornada*, define *Hasta el fin del mundo* como la “búsqueda frenética de imágenes a través del mundo, iconofagia voraz cuyo propósito es elaborar el inventario de una modernidad sofisticada donde ha desaparecido toda noción de privacidad para facilitar el contacto visual inmediato con cualquier gente en cualquier rincón de un planeta que semeja ya una residencia apocalíptica sin fronteras”.

"Mis personajes viajan hacia el fin del mundo porque están llenos de recuerdos. Viajan para deshacerse de esos recuerdos, viajan para olvidar la memoria". *Wim Wenders*

Miguel Barbachano Poncc, especialista cinematográfico del mismo diario, señala: "*Hasta el fin del mundo* viene a ser una *road movie picture* de variada lectura, capaz de imbricar en su extenso seno de celuloide: delirios policiales y apocalípticos, amor, sexo y música de intensa factura, preocupaciones tecnológicas, obsesiones narcisistas y adicciones insospechadas... pero sobre todo presagios nefastos, mismos que acontecerán en el alba del tercer milenio".

Esta lectura enloquecedora del fin del mundo se pone de manifiesto, una vez más, en *The end of violence* de este director definido por Jorge Ayala Blanco "como el rockcineasta visionario futurista ya definitivamente inasible". El colaborador del diario *El Financiero*, asegura: que este filme "es un *thriller antithriller* de movimiento interno/externo tan vertiginoso como estático... una ingeniosa grandiosa apuesta genialmente sostenida de hacer obra reflexiva acerca de la violencia sin jamás mostrarla/sin convertirla en espectáculo lugarcomunesco/sin hacerle el juego pero consiguiendo que pese sobre todos los actos y significados últimos en todo instante".

De diferente manera, pero con idéntica intensidad, Wenders vuelve a reflexionar sobre la agonía del humanismo europeo y los tambaleantes valores de la civilización occidental.



Der Himmel Über Berlin (Las alas del deseo, 87) y *In weiter ferne, so na!* (Tan lejos y tan cerca, 93), narra una cuestión referente al amor, pero esta vez a cargo de unos ángeles que deambulan en un

lugar específico, Berlín, que ahora es una metrópoli tan bella, tan diferente, que están dispuestos a abandonar su etérea indiferencia para vivir entre sus muros las pasiones humanas que circulan bajo sus pies.

El hecho es que yo creo que el amor es algo que no se puede fotografiar. No puede ser un sujeto: sólo puede estar en el ojo, ser una actitud de la mirada. En cuanto concierne a la muerte, la fotografía no evoca inmediatamente la idea: porque hay que hacerla con el tiempo, con el fin del tiempo, con la eternidad.

Wim Wenders

Durante este periodo sus ángeles caídos se transforman en nosotros mismos, buscan sobrevivir a la fatalidad y mediante ellos se registra la vida como en un diario íntimo o tal vez, como el testamento de la Alemania dividida. El vigilante es vigilado en cada movimiento, en cada emoción, en la incansable exploración de los estados de ánimo del ser humano.

Mi idea central fue hacer una película en Berlín sobre Berlín, para transmitir al mundo las vibraciones que de inmediato se poseionan de los visitantes cuando olfatean el aire de la gran ciudad.

Wim Wenders

En estos filmes cobra importancia temática, y no sólo estilística, el hecho mismo de contemplar, como si en la recuperación de la mirada estuviera el futuro.

De vuelta al cielo, *Par-delà les Nuages* (Más allá de las nubes, 93), descubrimos el paraíso filmico en donde todas nuestras fantasías se cumplen. Esta película resulta un maravilloso testamento, por un lado y, por el otro, una promesa de futuro para un cine que no ha muerto: el de la naturalidad, libre de mercaderes y nuevas tecnologías.

Más allá de las nubes es una apuesta doble por la vida, Wim Wenders (Dusseldorf, 1945) y Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912), por una cierta idea de cine. Es una película que recupera una manera de mirar que parecía perdida.

De nuevo en la Tierra, esta vez en la de Pessoa y Saramago, Wenders rinde tributo al cine, a la cultura de Portugal: poesía, literatura, música, y a él mismo, en *Lisbon Story* (Historia de Lisboa, 94), una reflexión sobre el paisaje, la ciudad, el tiempo y el poder de las imágenes.

“A plena luz, incluso los sonidos brillan”. *Fernando Pessoa*

Esta película es una lectura global, por medio de sonidos e imágenes, del espíritu de la ciudad. Es un film maravilloso que desentraña el pulso infinitesimal que nos articula y nos conforma.

Carlos Bonfil subraya que para “Wenders, más que un pretexto para el arrobamiento estético, Lisboa es el punto de partida para una reflexión sobre el oficio de exaltar o degradar las imágenes en los medios audiovisuales”.

Historia de Lisboa, expone José María Espinasa, colaborador de *La Jornada*, es una película “de coyuntura y homenaje al cine en sus cien años, pero a diferencia de *El fabricante de estrellas*, la memoria se conjuga con la reflexión para realizar un no complaciente ejercicio de nostalgia, sino una puesta al día de ese aniversario en relación con el video”.

Por otra parte el cineasta, fascinado por la música y sus exponentes, explota el contacto auditivo con el público a través de diferentes géneros musicales que van desde el *rock* con exponentes como Lou Reed, Peter Gabriel y U2, pasando por la música tradicional lusitana de *Madredeus*, hasta el *son* cubano de *Compay Segundo* en su nostálgico documental: *Buenavista Social Club* (1999).

Wenders demuestra con su trabajo filmico en la década de los 90, que el cine ha logrado fundar y perfeccionar ese nuevo pensamiento que se rige por las imágenes.

Abbas Kiarostami: un cineasta de preocupaciones universales



Abbas Kiarostami es uno de los descubrimientos de la crítica europea, particularmente de la francesa y considerado como uno de los grandes realizadores del momento por su prestigio como filósofo y poeta de la imagen. Su cine se sitúa en el polo contrario de la cultura del entretenimiento y propone al espectador participar activamente en la construcción del sentido de la obra.

Las temáticas en las que se desenvuelve son las de la vida común y, sin embargo, podemos encontrar declaraciones radicales sobre la naturaleza de la vida (existencia, muerte, libertad, solidaridad, suicidio, etc.), sus imágenes de lo más convencionales se transforman en metáforas desbordantes de valores universales.

Pero a pesar de las consideraciones que tiene la crítica a nivel mundial sobre el trabajo de este creador, Miguel Barbachano Ponce discierne de esta postura al asegurar que en *El sabor de la cereza* (*Taam-e-guilass*, 97, galardonada con la Palma de Oro del festival en Cannes 1998), reconoce “que se trata de un singular trabajo durante el cual un hombre decidido a suicidarse fatiga durante 95 minutos polvorientos y desolados caminos, a la búsqueda de un sepulturero capaz de otorgarle definitiva extremaunción”.

Y remata: “sin embargo es necesario reconocer que la fatiga que estremece a Badii, el protagonista, se apodera inmisericorde de la audiencia orillándola al aburrimiento y la desesperación”- ni hablar, así de dura es la crítica.

La cinematografía de este realizador iraní (Tehran, 1940) plantea una solución de los problemas interrogando sin cesar al espectador. Si uno espera la respuesta del director, corre el riesgo de toparse con una película densa, monótona y oscura.

La fe ciega de un futuro luminoso

“Le tengo miedo al futuro, pero no al pasado...

no necesito mirar para atrás”

Krzysztof Kieslowski



Uno de los mayores creadores cinematográficos de la historia, Krzysztof Kieslowski (Varsovia, 1941-1996) llamado por Janusz Wroblewski, en *La Jornada Semanal* número 55: “el director-cirujano, aquel que sin ayuda del anestesiólogo realizaba con la cámara, como si fuera un bisturí, operaciones en el organismo enfermo de la civilización europea

contemporánea”, crea en 1991 quizá la que es su obra maestra *La double vie de Véronique*, (La doble vida de Verónica).

El filme pone de manifiesto, una vez más, el fascinante y complejo universo metafísico de Kieslowski, que es llevado a su mejor expresión (como en sus **Decálogos**) a través una brillante forma audiovisual inteligente, inquietante y deslumbrante.

La multipremiada trilogía *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge* (Tres colores: Azul que recibió el León de oro en el Festival de Venecia de 1993; *Blanco* que ganó el Oso de plata en Berlín en 1994 y, *Rojo* que fue injustamente olvidada por el jurado del Festival de Cannes en el mismo año), fue uno de los grandes proyectos de Kieslowski y obra póstuma de este director, fallecido en marzo de 1996.

En esta personal revisión de los valores emanados de la Revolución Francesa (Libertad, Igualdad, Fraternidad) y su vigencia y sentido en el mundo actual, y desde un punto de vista individual, desembocan en películas no sólo de gran riqueza conceptual y profundidad filosófica, sino sobre todo llama la atención porque estas cintas se hermanan en un mismo universo compartido de soledad, miedo, incertidumbre, cierto cinismo y mucho desamparo.

En ellas el cineasta eligió para cada filme un color predominante, pero además, cada uno ellos tiene un estilo y un tono característicos. De la serie, Kieślowski decía preferir *Rójo* (la fraternidad), el único de los tres colores que subsistía, según él, en este fin de siglo. Y probablemente tenía razón.

“Al escuchar sus palabras, mi memoria invoca a Pier Paolo Pasolini y a Andrei Tarkovski, que, con menor o mayor grado de conciencia, observaron desencantados este fin de siglo, y se esforzaron por reflexionar sobre el presente con vuelo poético, imaginación creativa y una fe ciega en un futuro luminoso, para proyectarse hacia el porvenir y darle aliento a sus espectadores”- acentúa Edgar Soberón Torchia en el periódico *La Jornada*, poco después de su muerte.

Kieślowski se mostraba como un hombre que había llegado a un ajuste de cuentas satisfactorio con su vida, a un balance que quizá arrojaba una mayor cuota de tristeza que de alegrías, pero que, a la larga, es válido por la tranquilidad espiritual que se captaba en sus declaraciones.

“Siempre les digo a mis discípulos que examinen sus propias vidas – decía--, no con el propósito de aplicarlo en un guión, sino por el bien propio. Qué pasó durante el día, qué te trajo aquí. Esto hay que saberlo. Es el comienzo. Yo trato de saber cómo he llegado a este punto de mi vida. Si uno no entiende su vida, no puede entender la de los demás. Para alguien que narra historias de otras gentes, es absolutamente necesario que tenga una comprensión auténtica de su propia vida”.

A Kieslowski le interesaba más la interioridad de la gente, definir el criterio del Bien y del Mal de acuerdo a cada personaje; buscar en el alma de sus protagonistas los motivos y las razones por los que no lograban lo que querían. Además era un fervoroso creyente de la verdad en el cine: “no debe mentir, es mejor expresar una verdad que no impida a los espectadores identificarse con una persona en la pantalla. Los espectadores son extremadamente sensibles a las mentiras”- expuso en entrevista a Gabriel Lerman para *La Jornada*.

Nelson Carro, analista cinematográfico de la revista *Tiempo Libre* en su número 799 del 31 de agosto de 1995, se sorprende que con el apoyo de un grupo fiel y no tan pequeño de seguidores, hayan tenido sus películas tan buenos resultados en taquilla: “No deja de ser un fenómeno extraño. Los temas del cineasta e incluso la estructura de sus obras parecerían en primera instancia bastante ajenos a los intereses del gran público. Sin embargo, Kieslowski ha conseguido tocar con un cine muy inteligente y riguroso a un espectador que generalmente se muestra poco sensible a todo lo que requiera un mínimo esfuerzo de concentración. Quizás se deba a que aparte de todo, Krzysztof Kieslowski es también un cineasta deslumbrante”.

El trabajo de este extraordinario director está indudablemente entre las obras fundamentales de fin de siglo.

Reír de la muerte, morir de risa:



En un tono totalmente diferente a los anteriores filmes sobre el holocausto que provocó millones de muertos en Europa, Roberto Benigni en *La vita e bella* (La vida es bella, 1998, galardonada en Cannes, Toronto, Vancouver, Montreal, Los

Ángeles y Berlín), ha elegido un material trágico y en consecuencia polémico.

En este filme el cineasta narra a través de los más inverosímiles sucesos la conquista por parte de Guido (Benigni), de su gran amor y futura mujer, Dora (Nicoletta Braschi). El fruto de sus amores es Giosué (Giorgio Cantarini), quien tiene alrededor de cinco años cuando Guido es juzgado por las leyes racistas del régimen. Él y su familia son deportados y llevados a una de las zonas de exterminio en Alemania. Ya en el campo, Guido hace todo lo posible para proteger a su pequeño hijo.

Aquí el director trabaja muy a fondo con el poder de la risa, que para él va a ser un instrumento para luchar contra el racismo enloquecido de los nazis y por medio de ésta (y de las mentiras piadosas) tratará preservar a su familia.

Esta característica jocosa del filme es lo que ha despertado enconos entre diversos analistas cinematográficos, por ejemplo para Tomás Pérez Turrent, Benigni aprovecha sus habilidades cómicas, su figura y sus actos de directa influencia chapliniana para mostrar los misterios del espíritu humano.

“El cineasta demuestra grandes cualidades –plantea-- en los saltos cualitativos y por eso uno debe reconocer lo más pronto posible que se trata de una fábula sobre el Holocausto, riéndose y haciéndonos reír sobre esta aberración de mediados de siglo. No vale la pena quejarse de lo que el cineasta hace con la puesta en escena, ni decir que la película no está a la altura de sus ambiciones, porque es la única manera de ser ‘serio’ y artista capaz de ir a fondo en lo que propone, sabe lo que quiere decir y lo dice de manera a veces espléndida sin renunciar a su categoría de creador”.

Pero con una actitud menos benevolente Eduardo Alvarado, analista del diario *Excelsior*, afirma que en realidad, “Benigni erige una espectacular, sorprendente y monumental apología de lo políticamente correcto: la violencia se combate con la paz si el otro no quiere hablar conmigo, de cualquier forma debo intentar la comunicación si el otro me quiere matar, debo huir y contárselo a quien más confianza le tenga, mi hijo no debe conocer la crudeza de la violencia, su mente debe estar limpia y pura”.

“El discurso benigniano –complementa-- encuentra su punto máximo de eficacia al dotar a su pontificado de la magia de un humor ingenuo, dulce, inofensivo es decir, de un humor carente de malicia y desbordante de travesura, un humor anclado en la infancia, evasor de la madurez y la responsabilidad, que busca desaparecer los problemas fundamentales escondiendo la cabeza debajo de la cama, un humor que en lo más bajo es autocompasivo, desconcientizador y desmovilizador y que pretende oponer argumentos infantiloides al discurso de la armas, un humor tramposo que busca enquistarse en la mente por la cómoda vía de la manipulación del borde sentimentaloides del espectador, un humor que proviene directamente de esta corriente de cine italiano bajo en calorías que sienta muy bien con la tibieza de las sociedades de fin de milenio”.

“*La vida es bella* –concluye este ácido analista- luce como un pasatiempo irresponsable que pretende convencer al marchante desprevenido de las bondades y el inmenso poder de la fe y el ingenio ingenuo como las muletas mágicas con las que todos, sin excepción, alcanzaremos a escapar de los horrores humanos”.

No obstante Ysabel Gracida, en el diario *El Universal*, advierte que *La vida es bella*, basada en un tema que se hace tópico con relativa frecuencia, vale sobre todo “por los riesgos tomados de parte de su director para planear la sobrevivencia de los humanos en circunstancias límite”.



Benigni en esta divertida producción quiere reírse, a pesar de la solemnidad del tema, y hacer reír al espectador de la muerte, en lugar de hacerlos morir de risa.

El pasado histórico de nuestro desastroso siglo:

las miradas del conflicto de los Balcanes

*Un hombre, sea judío o no, se habitúa a la guerra
como difícilmente es capaz de habituarse a la paz*

José Saramago

O Evangelho segundo Jesus Cristo



Underground

Había una vez un país... (1995), del realizador bosnio Emir Kusturica, es la radiografía satírica de la historia contemporánea de Yugoslavia, este pueblo que a lo largo del siglo se ha plagado de diferencias raciales y multiétnicas.

El film describe en un tono abiertamente

alegórico el primer bombardeo nazi a la ciudad de Belgrado en abril de 1941, los años de la resistencia antifascista a los de la *guerra fría*, el estalinismo y el culto a la figura de Tito, hasta llegar a 1991, cuando la nación, concebida como fortaleza asediada e inexpugnable del comunismo balcánico, se desintegra en medio de luchas fratricidas.

En *Underground* (Palma de Oro del Festival de Cannes, 1995), dos partisanos Blacky (Lazar Ristovski) y Marko (Miki Manojlovic) ambos



enamorados de la bella Natalija (Mirjana Jokovic), junto con un grupo de amigos viven a su manera la catástrofe de la guerra.

“El cine de Kusturica –declara Javier Betancourt en su sección cinematográfica del semanario *Proceso*, 1073-- dejó a un lado esa mirada angustiada pero fresca... para convertirse cada vez más en un cine abigarrado y sarcástico”.

Y completa “no cabe duda que en Kusturica hay un gran realizador, de los más interesantes y propositivos de su generación, pero para poder apreciarlo, esta vez, el espectador tiene que participar, involuntariamente, en el trabajo de edición...” y esto debido al fallido intento de insertar imágenes documentales durante la película “con un resultado muy mediocre a nivel técnico”.

Había una vez un país... donde la poesía no faltaba y las alegorías se hacían presentes por medio de metáforas: “el comunismo fue como un sótano”, comenta uno de los personajes de ese micromundo de individuos que además de robarles la esperanza de un nuevo amanecer y de la victoria deseada, se les roba, literalmente, su tiempo. Ese mundo subterráneo es metáfora enorme de una sociedad, la yugoslava, que de un sistema político a otro padece la persistencia de mitos que son una sucesión de mentiras.

El director bosnio (Sarajevo, 1955), habla de Yugoslavia como una patria perdida, un país que siempre vivió en estado de guerra,



incluso en aquellos momentos de paz que eran el preludio o la fachada triste de una *guerra fría*.

“En Belgrado, cuando cesaban los bombardeos alemanes, seguían los ataques de los aliados, que completaban en la ciudad la tarea de destrucción de los nazis. En esa época --comenta Kusturica--, Belgrado sufría una fractura en el alma”.

To Vlemma Tou Odysseá



El griego Theo Angelopoulos (Atenas 1936) nos conduce, al igual que Homero a Itaca o Joyce a Dublin, por un épico viaje desde Atenas hasta los archivos de cine en un Sarajevo en ruinas, pasando por Albania, Rumania, Belgrado y por otras ciudades de esta zona devastada por la guerra.

En *To Vlemma Tou Odysseá* (La mirada de Ulises, 95) desarrolla dos grandes temas: primero, la celebración –en los Balcanes- del centenario de la cinematografía a través del rescate del vetusto material realizado en 1905 por los hermanos Manakís y, segundo, el conflicto en Bosnia pleno de fanatismo destrucción y muerte.

La mirada de Ulises es la búsqueda por parte de un cineasta llamado simplemente A (Harvey Keitel), de una mirada extraviada, de una inocencia perdida, de una obsesión por una mujer a quien amó y perdió una y otra vez, y de un país aún sumergido en la vorágine de la supervivencia tras sufrir el holocausto de la guerra civil.

“Queda claro –explica Vincent Ostria en *Cahiers du Cinéma* 494- que esta película no es explícitamente histórica o política, más bien se trata de una valiosa obra de autor”. Y remata: “la temática y las obsesiones del director, el encanto que esta película produce en el sentido sensorial, permanece siempre presente”

Ysabel Gracida acota: “*La mirada de Ulises* es, sin duda, una de las obras más redondas, más inteligentes de la expresión filmica de los noventa; una obra que pasará a la historia como una mirada fundamental sobre el cine

Sin duda se trata de uno de los mejores filmes de los últimos años, por lo menos en su concepción estética.

Po Dezju

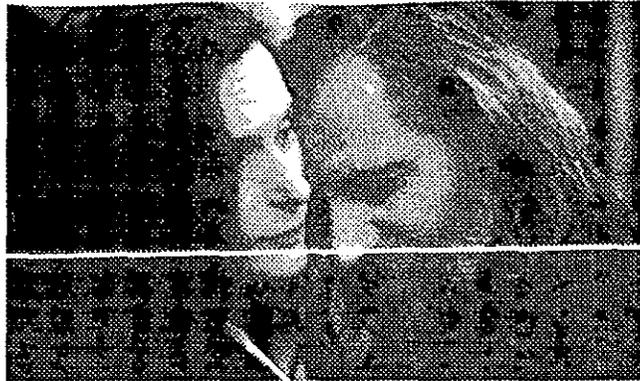


Nacido en Macedonia. Milcho Manchevski (1960) realizó su primer largometraje *Po Dezju/ Before the rain* (Antes de la lluvia, 94), abordando el tema de la guerra, centrándose en el divisionismo que convirtió a la antigua Yugoslavia en un conjunto de estados en conflicto.

Antes de la lluvia muestra los ritos de la violencia que ejercen las diversas etnias, que pueblan la frontera entre Albania y Macedonia en el pequeño pueblo llamado Skopje, para salvaguardar su espacio y su identidad con una violencia de una intensidad nunca antes vista en la pantalla.

Before the rain (León de Oro de Venecia, 94) es una cinta que se estructura con tres diferentes historias (Palabras, Caras e Imágenes) en un tiempo no lineal, que sin embargo se entrelazan. Son historias independientes pero con un mismo cordón umbilical: las disputas entre macedonios ortodoxos y albaneses musulmanes.

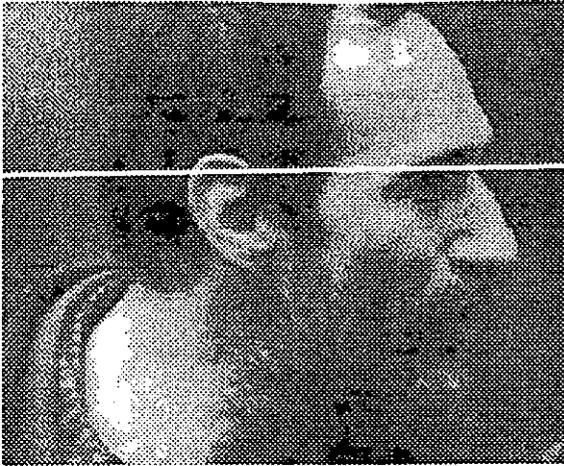
Hay en la película una gran sinceridad en lo allí planteado, y somos capaces de seguirlo en la línea argumental, en el laberinto de las guerras absurdas, con una



confianza y una credulidad que ya pocos directores consiguen. Manchevski explica que su película “no trata sobre la guerra son sobre la gente que debe tomar decisiones, el hecho de que, en algún momento de la vida debemos tomar partido”.

Para Ysabel Gracida, “*Antes de la lluvia* es un texto que, pese a pequeños pecados técnicos y narrativos, nos atrapa desde un principio, apela a todo lo que como buenos espectadores podemos dar para llenar los vacíos; nos instala en el centro del laberinto y nos deja ver una luz en algún lado del mismo.

A través de una mirada lúcida y cargada de aliento poético, Manchevski enfoca el problema de la guerra como algo inherente a la naturaleza humana y, por lo tanto, inevitable. Este trabajo es una reflexión amplia, significativa que nos recuerda que la actualidad de ciertos hechos es también milenaria.



Savrse ni Krug

La recreación de las angustias y tribulaciones de la infancia en estas tierras de devastación, ambiente hostil y un intenso sentido destructivo, es captada por la cámara de Admir

Kenovic en su film *Savrse ni Krug* (El círculo perfecto, 96). En ella describe la apocalíptica visión del último espacio infernal creado por el hombre en la Tierra: Sarajevo.

Adis (Almedin Leleta) y Kerim (Almir Podgorica) son dos hermanos que en plena guerra en Sarajevo pierden a sus padres y posteriormente encuentran cobijo en la casa



del sucio y viejo poeta Hamza (Mustafa Nadarevic). Sin poder abandonar a los chicos a su suerte, les acompaña hasta la frontera en búsqueda de una precaria libertad.

En una de las primeras escenas de *El círculo perfecto* (mejor película y mejor director en el Festival de Tokio de 1997), un personaje secundario le dice al protagonista que nunca hay que ser el tercero al atravesar una zona peligrosa. "Al primero lo ven, con el segundo apuntan y al tercero lo matan".

En este clima, a medio camino entre el más crudo realismo y una oculta carga de ternura, pero también con unas pinceladas de humor negro y una cierta poética, Kenovic desarrolla una de las películas que mejor describe el largo asedio sufrido por la ciudad de Sarajevo durante la guerra de los Balcanes.

"Y es que esa guerra se distingue porque todo ha sido destrucción indiscriminada, tortura y muerte. Para un cineasta que la ha vivido era necesario mostrarla y de esta manera combatirla, haciendo que naturalmente su propia emoción participase". -observa Tomás Pérez Turrent.

El círculo perfecto es un filme acerca de la fatalidad del destino. Es una película sobre lo absurdo e irracional de la vida misma. Yugoslavia ya no existe como tal, ahora se reduce a ser un campo de batallas fratricidas donde la vida transcurre como en una pesadilla interminable.

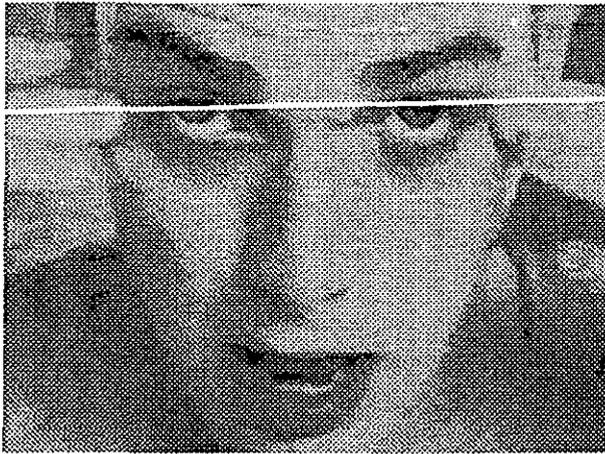
La mirada gélida de una juventud insatisfecha

El crecimiento de los problemas sociales en las principales ciudades del mundo se manifiesta claramente en la tendencia del cine de los 90. Jóvenes cineastas se han propuesto hablar sobre los problemas de insatisfacción juvenil, casi en todos los casos están muy alejados de los rebeldes sin causa de los 50 o de los *hippies* de la siguiente década.

Este cine habla de una juventud que no quiere hacer y ser nada, nada le interesa más que las relaciones superfluas, la droga, la bebida o los fármacos, todo se reduce a fornicar sin pasión, a vivir la vida en instante sin contemplar orden u obediencia alguna a lo establecido, para ellos sólo la trasgresión los hace sentirse vivos.

Los deseos ocultos, los sueños y las pasiones son los elementos que mantienen vivos a los personajes de los siguientes filmes.

Trainspotting



Edimburgo, Escocia. Época actual.

Trainspotting (La vida en el abismo, 97) de Danny Boyle:

“Escoge un trabajo, una carrera, un abrelatas eléctrico, escoge un futuro, escoge una vida. ¿Y por qué

diablos tendría que escoger todo esto?”. Éste es lamento de Mark Renton (Ewan McGregor), joven heroinómano escocés, deseoso de limpiarse de la droga y empezar una vida diferente.

Renton y sus amigos transitan por los suburbios de Edimburgo lamentándose su condición de escoceses, pues consideran que su pueblo es y



será relegado históricamente de la vida refinada, decente y saludable del intragable pueblo inglés. Su única opción de sobresalir es la trasgresión.

La película está basada en la novela homónima del escritor Irvine Welsh, en ella se recrea un rápido registro de las vivencias de la droga de este grupo de jóvenes, que a diferencia de la novela de Anthony Burgess y la película de Stanley Kubrick *A Clockwork Orange* (Naranja mecánica, 71), no crea un lenguaje específico para sus protagonistas. “Se limita -dice Carlos Bonfil- a capturar lenguajes marginales relacionados con la droga y con la trasgresión *punk* en un novedoso tono de comedia”.



Danny Boyle aborda el tema de la drogadicción sin un asomo de discurso moralista y con gran honestidad: “hay en la cinta referencias al sida y la contaminación intravenosa, al intercambio de parejas que dificulta la identificación del padre de un niño, una historia romántica y un cómico y semifallido intento de regeneración” -acota Bonfil.

Y finaliza: “la cinta es un retrato de familia alternativa, con códigos de lealtad ocasionalmente transgredidos, es una alegoría



de las conductas de riesgo y del romanticismo extremista y un grito de rabia contra el nacionalismo de tarjeta postal y tradiciones rancias”, es en fin, una fábula *light* de la posmodernidad y una de las creaciones más sobresalientes del cine británico. “*Vivir deprisa, morir joven, ser un cadáver hermoso*”.

Kids



New Jersey, E.U. Época actual. *Kids* (Vidas perdidas, 95) de Larry Clark, es una radiografía generacional, el retrato colectivo de adolescentes jugando con las drogas, el alcohol y el sexo inseguro como un impulso de autodestrucción y desafío social. La historia paulatinamente

adquiere las dimensiones de un sórdido psicodrama colectivo.

El mundo de los niños y los jóvenes en Hollywood se ha endulzado desde siempre con historias que apenas parecen verosímiles, pero este director norteamericano nos lleva por situaciones de angustia, de desolación, de coraje y de desencanto ante un universo donde los infantes y pubertos se muestran sin salida, sin posibilidades de algún futuro.

Kids es la primera producción de Clark (1943), y no por eso es consecuente sobre el tema que se toca. En ella se aborda la ruptura, demasiado violenta, de las convenciones de un mundo feliz y de color de rosa de la vida infantil del sueño americano.

“Los niños adolescentes de *Kids* –refiere Ysabel Gracida- no han pasado ni pasarán por el paraíso de los cuentos, no lograrán quizá darse cuenta de todos los valores trastocados a los que se les ha sometido una sociedad que hasta ahora, jamás ha podido definir otros rumbos que no sean los de la violencia y la degradación”.

Javier Betancourt, del semanario *Proceso*, reconoce: “Larry Clark es poseedor de una mirada que se deja arrebatar por el encanto de sus personajes pero capaz de permitirles ser ellos mismos; su cámara los descubre y nos los vende, los espía y nos involucra, los desviste y nos obliga a sostener la visión de la horrible gorgona que se nos revela”. “Pero la fuerza del filme –acota Carlos Bonfil- radica sobre todo en su retrato generacional desmitificador e inclemente”.

Ante nuestros ojos desfilan todas las caídas de la fantasía, todos los enfrentamientos con la dureza de la vida, al mismo tiempo que un gran sentido de irresponsabilidad de los jóvenes que no tienen ninguna guía ni conducción en el país que los arroja a las calles. El primer filme de Larry Clark parece ser una contribución a una nueva corriente de cineastas capaces de mostrar lo insoportable.

La Haine



París, Francia. Época actual. *La Haine* (El odio, 95), de Mathieu Kassovitz (1968), se refiere a un contexto concreto: las ciudades de los multifamiliares en los suburbios, *ghetos* atestados de árabes, negros y blancos desplazados por la incompetencia de la comunidad europea, aquí las condiciones son miserables y humillantes, en donde las fricciones son múltiples y los temperamentos explosivos. Es de los últimos estertores de un colonialismo añejo y moribundo.

La película narra las 24 horas en la vida de Vinz (Vincent Cassel), un blanco de origen judío; Hubert (Hubert Koundé) un negro y un árabe



Said (Said Taghmaoui), jóvenes desocupados, desmotivados y desposeídos que habitan las sórdidas regiones del inframundo. Kassovitz parece descubrir el resultado de la ecuación del mundo globalizado: ocio igual a odio.

Ysabel Gracida nos describe en su columna del 9 de diciembre del 95, como “los jóvenes que nos presenta Kassovitz han aprendido perfectamente la rutina del demencial Travis Bickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) y la repiten en sus gestos, en su mirada hacia esa América más cargada de mito y de la nostalgia heredada, que propiamente de la realidad. Los jóvenes han tejido sus fantasías en torno de un mundo que de antemano saben con escasas oportunidades”.

<p><i>Jamás resolverá nada una película, acaso sólo permitirá tomar conciencia de ciertas cosas.</i></p> <p><i>Mathieu Kassovitz</i></p>
--

Carlos Bonfil ese mismo día en el diario *La Jornada*, publicó que la expresión de Kassovitz no depende de un “lenguaje retórico ni de un moralismo admonitorio, advierte la dialéctica del desprecio racial, la espiral del odio suburbano hacia la metrópolis arrogante”.

Es la historia, afirma, de una “burguesía satisfecha que trata de idiotas a sus jóvenes y de bestias rabiosas a sus inmigrantes; frustración de los marginados y desdén de la derecha autoritaria; premonición de una ruptura social; círculo vicioso del desprecio”.

Si tienes un punto de vista, una apuesta, tienes que ir hasta el final. Si piensas que algo puede funcionar, no puedes vacilar.

Mathieu Kassovitz



De las tres películas anteriores es la más rigurosa. La puesta en escena no es sólo cuestión de espectáculo sino que va más lejos, en ella no queda el menor rastro de moralismo o complacencia. Aquí, la única esperanza es la amistad como forma de cerrar filas ante el enemigo, aunque el amor, como denota el film, no puede vencer a la violencia.

Los tenebrosos caminos de la mente

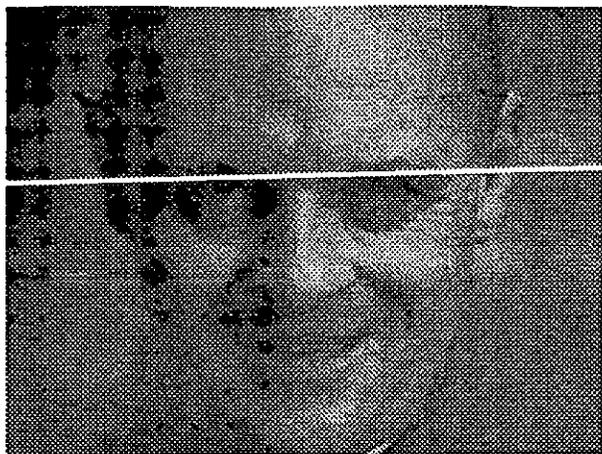
Una parte importante de las películas de fin de siglo parecen enfermizas, retorcidas o simplemente incomprensibles. Es cierto que la inocencia de los filmes de algunas épocas anteriores ya no es posible, y eso es así porque la mirada del espectador también hace tiempo que ha dejado de ser inocente. La realidad desmiente esa inocencia.

Esa pérdida se percibe en aspectos como la forma de representar las muertes, la experiencia que adquirimos de la muerte a través de la televisión está más cercana al espectáculo y revestida de cierto grado de “ficción”, mientras en el cine los personajes ya no mueren pronunciando breves discursos cargados de sentido antes de cerrar los ojos.

Cuando un cineasta se plantea una forma diferente de encarar las historias siempre se enfrenta al rechazo. Con este punto de partida ¿por qué despiertan tanto rechazo filmes que resultan aparentemente inaccesibles?

Son historias que nos introducen en un universo extraño y desconcertante.

La estética de la ambigüedad



“Lo que en la novela no pasa de ser un relato de regular factura, apegado a las necesidades del mercado, en el filme se convierte en algo mucho más condensado y a su manera perfecto”, destaca Mauricio Molina

columnista de “La cultura en México” de la revista *Siempre!*

The Silence of the Lambs, sin duda una de las mejores películas realizadas en la década de los noventa (El silencio de los inocentes, 1991), está basada en la novela homónima de Thomas Harris, es dirigida por Jonathan Demme y protagonizada por Jodie Foster y Anthony Hopkins.

Ganadora de cinco premios de la Academia en el 1992, *The Silence of the Lambs* es la historia de una brillante alumna de la academia del FBI, Clarice Starling, que es asignada a encontrar y liberar a la hija de la senadora de Washington de un maniático homicida. Para conseguir atrapar al asesino tendrá que ayudarse de un brillante, astuto y peligroso psicópata: el doctor Hannibal Lecter.

Este psiquiatra loco y perverso es una joya. Lo es, sobre todo, por su ambigüedad. La función que cumple en la película no es la de aterrorizar al espectador; ahí está su complejidad. La función que desempeña en el filme es la de guía espiritual de la joven policía. Es el ser que le ayuda a conseguir el éxito.

La premisa fundamental en *El silencio de los inocentes* podría resumirse de la siguiente manera: el verdadero mal no se encuentra tanto en monstruosos seres privilegiados como Lecter, sino en un mundo capaz de engendrarlos. Mauricio Molina considera: “Demme tuvo el acierto de ubicar a Lecter en un universo poblado por seres al mismo tiempo despreciables o terribles. Sólo la agente Starling, némesis, pareja ideal, doble mítico de Lecter, se salva de este mundo plagado de corrupción”.

Hannibal (Ridley Scott, 2000), es el hombre que le ayuda a Clarice a conocerse a sí misma, a desentrañar el misterio de su espíritu y de liberarla de sus miedos y complejos. De ser un hombre menos perverso sería alguien a quien se debía estar muy agradecido, a quien querer. Pero sus actos lo impiden. Eso lo hace interesante, no temible. Sin lugar a dudas el doctor Lecter forma parte de los iconos de la imaginación contemporánea.

“Tanto Demme como Ridley Scott –observa Molina- rescatan a Lecter de ser un mero producto de entretenimiento para otorgarnos una reflexión profunda acerca del mundo contemporáneo, en donde el mal no está en este personaje fantástico, absolutamente irreal, capaz de devorar a sus víctimas acompañadas de un excelente vino, que gusta de Dante o que tiene la sensibilidad de un artista. El verdadero mal se encuentra en la Institución a la que sirve la agente Starling”.

Según esto, el mal se encuentra en la corrupción en un aparato de estado que iguala al mal con el arte y con las más acabadas creaciones del espíritu humano. La práctica del mal, tal y como la lleva a cabo Lecter, es sustancialmente distinta a esos policías y políticos inescrupulosos que actúan en nombre de la moral para destruirla.

El columnista de la revista *Siempre!* nos recuerda que lo que hay que combatir no son los monstruos de la imaginación sino los de la realidad, que a menudo se ocultan en siniestras oficinas, tras lujosos escritorios, firmando cheques que parecen sentencias de muerte.

La estética de la imaginación



El gran mérito de directores como David Lynch (1946), el estadounidense cuya cinta *Wild at Heart* (Salvaje de corazón) ganó la Palma de Oro de Cannes en 1990, consiste en la inquebrantable fidelidad que tienen hacia su forma de hacer cine. A algunos les puede gustar lo que hace, otros, en cambio, lo odian; pero

nadie, absolutamente nadie queda indiferente hacia el cine de este excepcional director.

En *Lost Highway* (Por el lado oscuro del camino, 96) encontramos las constantes de su cine: una atmósfera inquietante, asfixiante desde el principio, un predominio de la imagen, una de las mejores bandas sonoras, y no hablo sólo de música, sino esencialmente de un recital de sonidos estridentes y morbosamente desagradables y, sobre todo, sus diálogos, más importantes por lo que no dicen o cómo son pronunciados, que por su contenido en sí mismos, con ese espíritu maligno siempre presente en el cine de Lynch (*Blue Velvet*, 86 y *Eraserhead*, 76).

“*Por el lado oscuro del camino* –señala Ysabel Gracida-, es una reelaboración de los tópicos de Lynch, de sus pesadillas, de las obsesiones que reescribe en cada ocasión. Vuelve sobre las identidades, las fronteras entre lo real y lo imaginario sin saber bien a bien en que momentos se cruzan; el director llena la pantalla de elipsis, de giros violentos, de narraciones que corren en vértigo, de presencias fantasmales y deseables, de personajes que huyen y de otros que persiguen, en fin, de un refrendo de la errancia que le ha dado signo a sus viajes internos y de carretera”.

Lost highway es la historia de un hombre (Bill Pullman), que es encarcelado por haber asesinado a su mujer (Patricia Arquette). Lo que desde entonces ocurre no se desarrolla dentro de la coherencia de la narración, por muy provisional que ésta pudiese ser, sino sencillamente dentro del cerebro de su creador. Seguir desde entonces el relato es sólo cuestión de fe ciega en el autor.

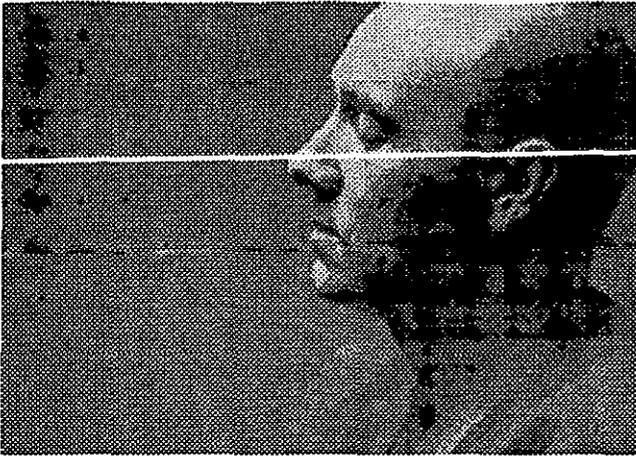


Lo que David Lynch hace es mostrarnos todo aquello que nosotros apenas recordamos al despertar después de una agitada noche. Parece ser que se ha vuelto a proponer inquietarnos, mostrándonos nuestros temores y ese complejo lado oscuro que reside en la imaginación, en nuestro subconsciente, en nuestras pesadillas.

Provocador, Tomás Pérez Turrent sostiene que *Lost highway* “para variar, es altamente polémica incluso entre los partidarios irreductibles del cine de Lynch. La conclusión va desde la absoluta obra maestra hasta una despreciable porquería que hizo Lynch víctima de un pasón o algo por el estilo. Para cambiar un mucho del cine educadito, tonto e inocuo que se acostumbra exhibir por aquí”.

Sin duda es una de las mejores películas que nos ha aportado el cine estadounidense en los últimos años.

La estética de la perversidad



Seven (Siete pecados capitales, 1995) de David Fincher (1963), es el resultado de un viaje por un decadente infierno urbano donde los detectives David Mills (Brad Pitt) y William Somerset

(Morgan Freeman) enfrentan atónitos un caso extremo de perversidad criminal.

Seven narra una serie de asesinatos, particularmente violentos y abominables, que recrean con lujo de detalle cada uno de los siete pecados capitales (gula, avaricia, pereza, soberbia, lujuria, envidia e ira). Son siete delirantes cuadros escénicos que reproducen rituales producto de una mente superior capaz de una perversidad que rebasa las limitaciones humanas.

El móvil es castigar al género humano por sus pecados capitales. La penitencia son los mismos pecados convertidos en muerte, en crímenes rituales litúrgicos, de resonancias bíblicas, son crímenes como castigos divinos y están destinados a la restauración del orden perdido.

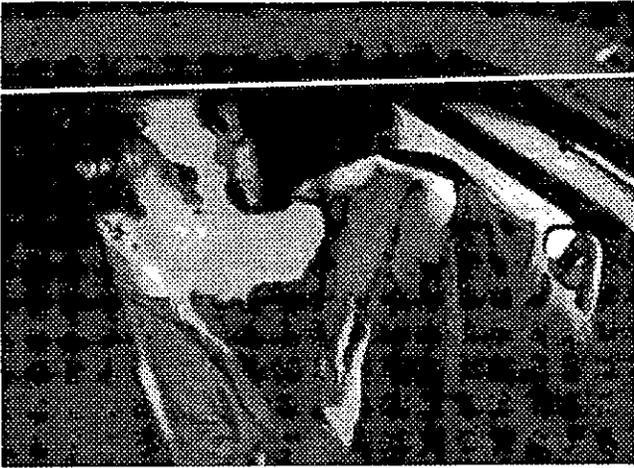
El contacto con tales crímenes conduce a los policías, del desconcierto y el miedo iniciales, a la más absoluta contaminación con el mal, como le sucede al agente Mills, quien termina convertido simultáneamente en víctima y ejecutor del oscuro sacrificio místico diseñado por la mesiánica mente criminal del demencial asesino, brillantemente retratado por Kevin Spacey.



Las mayores virtudes de *Seven* son la fuerza de sus imágenes, su poder hipnótico, su capacidad de crear una atmósfera oscura y pesada, con fuerte intensidad y significado que convierte el entorno físico de la puesta en escena, en una metáfora de la interioridad de los personajes.

De alguna manera *Seven* ofrece la complejidad de escritura y estructura de *neothrillers* tan eficaces como *Usual suspects* (Sospechosos comunes, 95) o *L.A. Confidential* (Los Ángeles al desnudo, 97), dos de las mejores muestras del género en años recientes. A David Fincher se le debe reconocer además, su capacidad de explorar a fondo las pulsiones más innombrables de la mente humana.

La estética de la fascinación



Crash (Extraños Placeres, 96), de David Cronenberg, es una gran película que anuncia el cine del siglo XXI, explorando una sensibilidad nueva a partir de una reflexión sobre la vida moderna

dominada por la tecnología, en la que la relación hombre-máquina se logra integrando las fantasías sexuales con la velocidad y la conducción de automóviles.

En *Extraños Placeres* un productor de televisión James Ballard (James Spader), quien vive y documenta su propia compulsión sexual con la complicidad de su esposa Catherine (Deborah Unger), tiene un serio accidente automovilístico que lo pone en contacto con una extraña cofradía de maniáticos del destrozo, quienes han descubierto y desarrollado una nueva forma de placer físico, vinculado a violentas colisiones en un juego casi suicida

En esta nueva forma de placer físico que ha dado un nuevo sentido a la relación hombre-máquina, Nelson Carro asevera: “el automóvil se convierte en una prolongación no solo para su función específica, facilitar el desplazamiento, sino también para el acto sexual”. Y añade “*Extraños placeres* es la extrapolación realizada para llevar la noción del auto como liberador y catalizador de la potencia sexual, a una situación límite”.

Crash, título a la película, simboliza el ruido que produce la colisión de dos o más presencias. Explicación que servirá para definir la emoción que causa ver en la pantalla las intensas confrontaciones carnales de los protagonistas, los metálicos choques de automóviles y la inevitable admiración que profesan los personajes por cicatrices y tatuajes.



“El tema que aborda *Crash* no es del todo novedoso: prolonga viejas obsesiones de Cronenberg y remueve temores colectivos en torno de la sexualidad y la deshumanización de la vida cotidiana. Lo perturbador es la manera en que anticipa, con toda naturalidad, una sexualidad serial, una promiscuidad estilizada, el abandono de jerarquías y roles genéricos, y la aceptación del peligro como una variante de la excitación sexual” -puntualiza Carlos Bonfil.

“*Crash* -acentúa- es posiblemente la mejor cinta de Cronenberg (Toronto, 1943), y, en opinión suya, la más personal. Es también, dicho sea de paso, la peor pesadilla de cualquier espíritu conservador incapaz de imaginar un orgasmo fuera de las normas, o fuera de casa”.

Hay en la historia una patología que el espectador no puede menos que ver con una prudente distancia, pero también hay un gusto para aventurarse a lo prohibido, por traspasar los límites, por experimentar nuevas sensaciones, que resulta contagioso y produce una innegable y extraña fascinación. *Crash* es una película muy inquietante porque toca algunos puntos tan profundos como arraigados en el inconsciente del espectador.

Celos y obsesiones sexuales

A niveles más profundos los siguientes autores abordan fragmentos de diferentes personalidades y obsesiones, que recubren con un arcoiris de emociones y motivaciones: ira, rabia, miedo, tristeza, celos y humillación, todas ellas combinadas para mostrar el poder que tiene la mente para engañarse a sí misma.

Reproducen con acierto todo tipo de sensaciones y atmósferas, ya que trabajan en el desarrollo de la imaginación y del contexto con una extraordinaria exactitud.

Para estos directores, que se confirman como agudos y lúcidos observadores en un mundo lleno de rencor, desesperación, venganza e impotencia, la naturaleza humana aparece siempre como una curiosidad, un nido de sorpresas a menudo abominables. Un espacio donde decididamente no cabe la inocencia.

Fantasías sexuales: una verdadera pesadilla



Eyes Wide Shut (1999), última película en la brillante carrera cinematográfica del prestigiado cineasta Stanley Kubrick (1929-1999), es una obra controvertida que ha recibido los más variados y encontrados comentarios de la crítica especializada. Es, sin duda, un filme complejo de múltiples

matices y tintes con ambiciones artísticas y estéticas, en el que prevalece una sutileza admirable y una incisiva reflexión acerca del comportamiento humano.

“*Ojos bien cerrados* –opina Ysabel Gracida- va más allá de retratar sólo la sexualidad en su sentido físico; es una búsqueda no de las fantasías a la manera de Freud (envejecido y absurdo para explicar realidades de nuestros días), sino de las fantasías que genera quizá la comodidad y el bienestar, la cotidianidad más cuadrada”

La densa y primorosa parte inicial es interrumpida por una perturbadora confidencia de parte de Alice (Nicole Kidman) a Bill (Tom Cruise), su marido: le asaltan fantasías sexuales de las

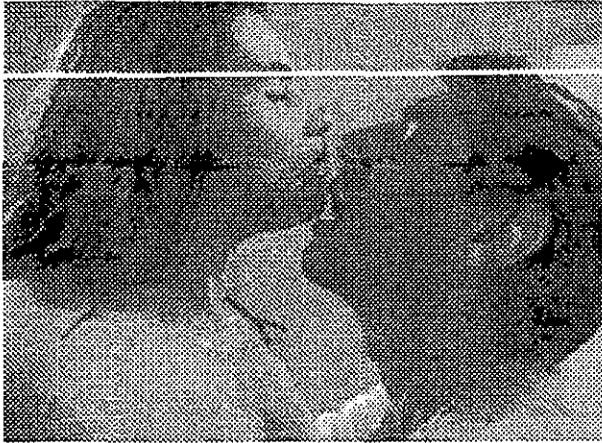


que él no forma parte. Esta revelación representa el punto que desencadena una travesía sexual sorprendente y misteriosa, en la que afloran los celos, los deseos, la pasión, el amor, pero sobre todo, la obsesión.

Rafael Aviña –columnista del diario *Reforma*- confirma que las claves de este *thriller* psicológico “están centradas en la patología de los celos y el síndrome de culpabilidad. Kubrick ha realizado de manera consciente una parábola no tanto sobre la ruptura de la fidelidad, sino acerca de las fantasías sexuales que yacen latentes en medio de la rutina matrimonial”.

Ser fiel o no serlo. Descubrir la duda, aunque sea de manera onírica es el descenso a los infiernos de la pasión, de la decadencia moral y de la muerte.

En los extremos de la pasión



Roman Polanski dirige una erótica e inquietante historia, centrada en las relaciones llevadas a los extremos de la fogosidad y la exploración sexual, en un juego desequilibrado de seducción, que ha sobrepasado

incluso los límites del deseo, del amor, del sexo y la pasión. Su nombre *Bitter Moon* (Luna amarga, 92).

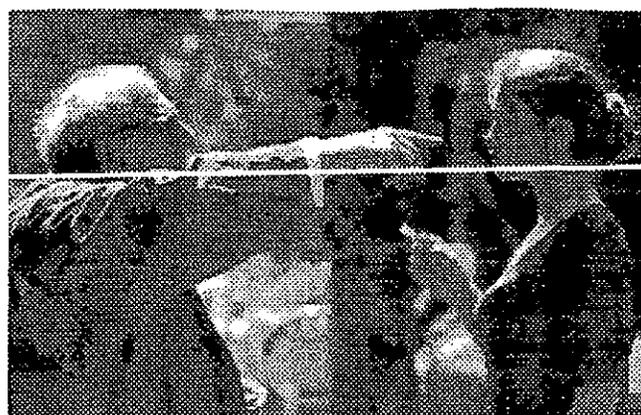
Luna amarga rememora cómo durante un crucero por el mediterráneo, un escritor norteamericano, Óscar (Peter Coyote) que viaja con su hermosa y sensual mujer Mimi (Emmanuelle Seigner), narra los pormenores de su enfermiza relación a un joven que se embarcó para pasar su segunda luna de miel. Nigel (Hugh Grant), escucha asombrado, pero al mismo tiempo fascinado, las exóticas y eróticas experiencias que su compañero paralítico le ha confesado. Intimidades encadenadas a través de autocomplacientes, y no por eso menos sadomasoquistas, remembranzas verbales y visuales de las orgías imaginativas de la entrega carnal de su mujer.

Julia Elena Melche, colaboradora de *La Jornada*, señala que el mayor acierto de la película es la complejidad psicológica de sus personajes y la forma morbosa de explorar la parte oscura del placer humano.

“Oscar y Mimi descubren que la única razón de sus existencias fue satisfacer sus ansias sexuales experimentando todo tipo de extravagancias sadomasoquistas, sin importarles que esos excesos los llevarían a un deterioro mental y moral. Por eso, ahora que se encuentran totalmente degradados, sólo pueden sentir placer mediante un aserie de juegos perversos que establecen con la pareja inglesa para manipularlos y conducirlos de manera despiadada a estados alterados que les provoquen su destrucción” –esboza la columnista de este diario.

Luna amarga, una suerte de hastío y de venganza, de amor y de odio, tiene excelentes momentos de intensidad erótica y aproximaciones de violencia criminal. Esta película ilustra los diversos códigos que rigen las relaciones íntimas de los seres humanos que fatigan las desoladas urbes del primer mundo.

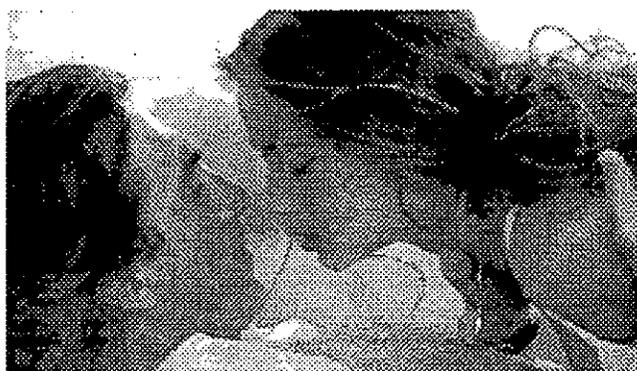
La discreta perversión de Monsieur Chabrol



En 1994 Claude Chabrol nos sumerge en el vértigo de la paranoia hasta sus últimas consecuencias en otra historia impactante: *L'enfer*. En ella

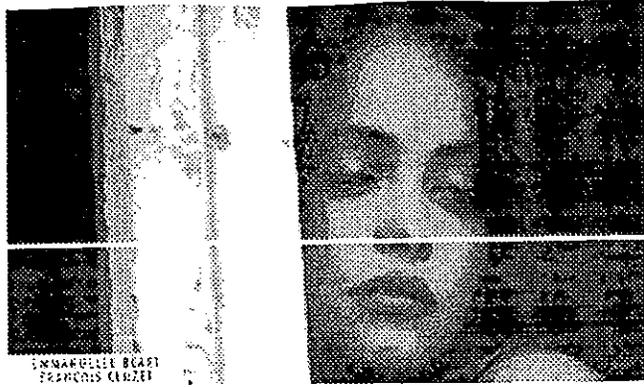
Chabrol narra las experiencias de una pareja compuesta por Nelly (Emmanuelle Béart), singularmente sensual, y Paul (Francois Cluzet), quienes forman un matrimonio aparentemente perfecto y feliz. Todo parece ir perfectamente bien, pero hay un elemento que enturbia su armonía: los celos.

Esta unión armoniosa se corroe gradualmente cuando Paul siente celos de casi todos los actos, gestos y actitudes de su mujer, al grado que las cosas se



van desgastando, hasta convertirse en un infierno. Chabrol (París, 1930), juega aquí con la obsesión de Paul, haciéndolo pasar del deseo a la frustración, y del amor al odio más cruento.

“Como un caso patológico de paranoia aguda –asegura Tomás Pérez Turrent- el tratamiento es impecable desde el punto de vista psiquiátrico y psicoanalítico”.



El infierno no es una película fácil. Es el paso del paraíso al infierno, de la felicidad a la locura, es una obra agresiva, implacable que obliga a asistir a la deriva total de un ser humano capaz de perderse y de destruir en sus obsesiones la belleza, el cuerpo, el rostro de una mujer, la imagen misma de la alegría de vivir o simplemente de la vida.

La película produce reacciones semejantes a *Luna Amarga*, son las mismas obsesiones y el final de ambas es igualmente magistral, es muy distinto en la forma, pero el producto de una idea semejante.



Emociones prohibidas en el mundo real

Aún para aquellos que viven fuera de la ley, existen reglas, principios y convicciones que hay que cumplir, todos ellos basados en el respeto mutuo, el compromiso y la confianza. Precisamente esto es lo que les permite sobrevivir a aquellos que viven al margen de la ley a la cual, ellos son la excepción.

Goodfellas



Buenos muchachos, (1990), de Martin Scorsese (1942, Flushing, Long Island, N.Y.), plantea lo que será la estilización de la corrupción y la violencia. Es una nueva

épica de la mafia, desmesurada y elocuente, al estilo de la magnífica trilogía de Francis Ford Coppola *The Godfather* (El padrino 72, 74 y 90). Es una real descripción de la violenta vida de tres mafiosos de New York.

Está basada en la vida real de Henry Hill, un joven criado que incursiona en la mafia de Brooklyn y llega a la cima del crimen organizado venciendo todas las barreras que aparecen a su paso. Esta producción cuenta con un reparto de primera: Joe Pesci (Tommy DeVito) y Ray Liotta (Henry Hill), guiados por un experimentado Robert de Niro (James "Jimmy" Conway) quien se hiciera inmortal en su personificación del joven Vito Corleone (El padrino II, 74).

Goodfellas fusiona, de manera casi perfecta, los valores estéticos propios de una obra de autor, con el compromiso hacia el entretenimiento, particular del cine comercial. El resultado es una feliz conjunción que sólo los grandes directores logran: un filme para todos los gustos.

Buenos muchachos muestra el poderío del mal en la sociedad contemporánea y la orfandad espiritual del hombre. Es una cinta que podría ser la primera parte de un díptico formidable al lado de *Casino* (1995).

Casino



Las Vegas es ahora el decorado ideal para que Scorsese describa como “Ace” Rothstein (Robert de Niro), llega a controlar los engranajes de la corrupción en los casinos para, posteriormente, sucumbir a las mañas del ex colega Nicky Santoro (Joe Pesci), y al atractivo e histeria de Ginger (Sharon Stone), jugadora y putita de lujo, súbitamente promovida a la categoría de ama de casa. Tres voluntades de poder, que se entrelazan y aniquilan mutuamente.

“Muchas cintas de Scorsese han sido parábolas vigorosas del poderío del mal en la sociedad contemporánea, de la ausencia de la gracia y de la orfandad espiritual del hombre” -asegura Carlos Bonfil.

Paralelamente en esta cinta surge el tema del amor no correspondido, de la confianza ultrajada, del colapso de la amistad. *Casino* soberbia radiografía del desencuentro amoroso, es ante todo una gran lección de solvencia artística en el cine.

Jóvenes leones del cine norteamericano

Mientras veteranos del cine independiente como Robert Altman (Kansas City, 1925) o Woody Allen (Nueva York, 1935), por citar algunos, se han visto obligados en muchos casos a establecer un pacto con condiciones frente a la industria y luchan por mantener intocables sus criterios creativos, los jóvenes como Kevin Smith con *Clerks* y Todd Solondz con *Happiness* toman el relevo de la independencia del cine norteamericano.

Clerks es un alarde de inventiva e ingenio a partir de 18 fábulas filosóficas minimalistas ambientadas en Nueva Jersey, con dos antihéroes del desarraigo existencial juvenil.

Carlos Bonfil asegura que el director Kevin Smith pasa revista a algunas mitomanías de la clase media urbana norteamericana, un poco en los terrenos de Hal Hartley, otro poco en los de Jim Jarmusch. “Hay obsesiones por la regularidad, exactitud y equilibrio en el contenido de una caja de huevo; discusiones muy serias sobre la relación entre la trilogía de *La guerra de las galaxias* y las reparaciones de plomería y albañilería, etcétera

Sobre esta incursión en la industria Kevin Smith afirma: “Siempre me preguntan si voy a perder mi independencia al trabajar con los grandes. Sé muy bien que uno no es nunca el amo absoluto en una película producida por una mayor. Pero escuchar a tipos que invierten cinco millones de dólares en ti me parece normal”.

Clerks es el antimodelo de las comedias hollywoodenses en la que el amor, la escatología y las agonizantes perversiones sexuales animan un juego de detonaciones verbales y hallazgos humorísticos, con jóvenes *nerds* trabajosamente simpáticos y *yuppies* en perpetuo déficit neuronal.



Trasgresora igualmente *Happiness* (Felicidad, 98), perverso filme de Todd Solondz, articula en imágenes, de manera descarnada y brutal, la problemática sexual de las familias norteamericanas. Nunca los puritanos fotogramas gringos habían tratado la violación de menores. En *Happiness* se ataca

sin pudor a la familia y se muestran infinitos tabúes, pero con tal naturalidad, que es imposible evitar la carcajada, aunque uno se sonroje.

Felicidad aborda los problemas íntimos de la nación más “poderosa” del mundo. Y es justamente en la exposición de los mismos donde se encuentran los principales aciertos de Solondz, pero “se encontrarán también -advierte Ysabel Gracida- las principales reticencias de un público amplio que entiende por comedia algo muy distinto que lo planteado por el director de New Jersey. Porque enfrentarse a una mezcla entre lo divertido y lo doloroso, lo exterior y lo que se guarda en el último rincón del ropero, las apariencias, la no aceptación, la fealdad física y mental, ‘la lucha para sobrellevar la humillación’, son sólo algunas de las zonas que generalmente no queremos que se muestren de frente a nosotros”.

“*Felicidad* –agrega- es una dirección dolorosa, con filos por todos los ángulos, de una sociedad que se desmorona no como una excepción en familias disfuncionales que nada tienen que ver con el mundo, sino como una situación que cada vez más es norma, es regla en un contexto que a diario registra en la televisión, la radio y toda clase de prensa, asuntos que han dejado de ser tabú para convertirse en desencantadora cotidianidad”.

De la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York, por la que han pasado la mayor parte de los cineastas norteamericanos consagrados, entre ellos, Martin Scorsese y Oliver Stone, se siguen proyectando nuevos creadores al mercado.

Este es caso un destacado realizador de nombre Hal Hartley que coincide con la opinión de los independientes de su generación cuando afirma: *“No quiero aplicarme a ninguna corriente,*



género, estilo o clasificación. Sólo tengo seguro que uno hace una cosa y deja sus huellas por toda ella”. La huella más representativa de este realizador es *Amateur* (Premio de Plata, Tokio, 1994)

“Amateur, filmado entre el minimalismo y la irrisión, entre Godard y una nueva ola francesa norteamericanizada, Hartley, habla de la redención y de dificultad de ser redimido, la injusticia y la iniquidad, explora la naturaleza de la explotación de los unos por los otros”, expone Tomás Pérez Turrent.

Este director toca tópicos como el sexo y el dinero, la fe y la libertad: “Mi película habla de gente que ha perdido y gracias a ello ha ganado su libertad”, afirma Hartley.

Con esta cinta Hal Hartley nos lleva por caminos más inteligentes para tratar a la violencia y la locura de la sociedad.

Dentro de este mismo grupo de directores, ya no tan independientes, encontramos a un Tim Burton y su excepcional *Marsattacks* (Marcianos al ataque, 96) o Robert Altman con sus últimos proyectos como *Shot Cuts* (Vidas cruzadas, 93), marcan también una diferencia esencial en una filmografía muchas veces anónima que queda oculta tras el despliegue del leviatán multinacional del cine norteamericano.

Paradójicamente el cine realizado en Norteamérica consigue su mayor pluralidad, sus propuestas más interesantes y planteamientos más inquietantes, con las películas que le cuestan menos dinero. Lo cual demuestra que no sólo de dólares vive el cine y nos hace concebir leves esperanzas de buen cine para el futuro, pues al fin y al cabo todavía quedan las ideas, como las del nuevo *enfant terrible* del cine norteamericano Quentin Tarantino.

Afortunada mezcla de inocencia y perversión:

Quentin Tarantino



A este realizador le han bastado tres películas (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown*), un guión realizado para un tercero (*True Romance* de Tony Scott), otro del que ha renegado con razón (*Natural Born Killers*, guión transformado

radicalmente por Oliver Stone) para ganarse la simpatía, en muchos casos, y las críticas, de muchos otros, del mundo del cine.

El primer contacto con el cine, rememora Tarantino en una entrevista realizada por el actor y director Dennis Hopper, publicada en La Jornada/Semanal el 12 de marzo de 1995, fue en realidad como actor: “estudié interpretación seis años. Ése ha sido todo mi entrenamiento formal. Nunca fui a la escuela de cine o cosa parecida. De pronto me di cuenta que quería ser director de cine”.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

True Romance

TRUE ROMANCE

La fuga, 1991, es la película donde Tarantino tiene su primera intervención como guionista y colaborador cercano del director Tony Scott. En ella se plasman los primeros indicios de las características del

humor que utilizará en sus posteriores trabajos.



Ésta es la historia que le sucede a dos jóvenes que el destino une. Desde ese momento sus corazones y sus vidas se homogeneizan para iniciar una apasionante aventura de acción. Clarence (Christian Slater) conoce a una rubia explosiva, de nombre Alabama (Patricia Arquette), ella es una prostituta alquilada por su mejor amigo como

un regalo de cumpleaños. Los dos jóvenes se enamoran y contraen matrimonio.

Clarence intenta alejar a su mujer de la prostitución inspirado en su mentor fantasma Elvis Presley (Val Kilmer), pero para lograrlo tiene que enfrentarse con Drexel (Gary Oldman) traficante de drogas y padrote de Alabama.

*Quentin escribe largos diálogos, casi como en obras de teatro. He estado gran parte de mi vida subido en un escenario trabajando con diálogos muy extensos. En las películas no es muy frecuente encontrarte con largos y brillantes diálogos. La complejidad y profundidad de los de **True Romance** los asemeja a un drama isabelino.*

Christopher Walken

Tras el altercado con este alto funcionario del hampa, Clarence recoge las pertenencias de su amada, pero al abrir la maleta se encuentra con una considerable cantidad de cocaína, la cual utilizarán como esperanza para realizar todos los sueños que han deseado. Deciden vender la cocaína en Los Ángeles, pero el viaje se convierte en una persecución multitudinaria. Por una parte, está la mafia de Detroit que quiere conseguir la droga y, por la otra, la policía californiana que los intenta detener.

Me encantó el hecho de que *True Romance* fuera un drama con personajes de carne y hueso. La fuerza motivadora que encuentras en cualquier película es la gente que encuentras en ella. La historia está maravillosamente escrita, y además dispones de un personaje que es completo en sí mismo, con sus elementos de comedia y drama. Todo el guión es realmente profundo y honesto.

Dennis Hooper

En entrevista con Quentin Tarantino publicada en la revista *Dicine*, Leonardo García Tsao, lo cuestiona sobre sus primeros guiones: “*True Romance* y *Natural Born Killers* no los escribí para venderlos sino para dirigirlos yo. Y traté de levantar esos proyectos durante seis años. El primero fue *True Romance*; me pasé cuatro años tratando de realizarlo pero nadie se interesó”.

La pareja vive en la América del narcotráfico, del escapismo, de la fuga de la realidad. *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 54) sabían lo que hacían, estaban fuera de la ley, pero Clarence y Alabama no lo saben y se encuentran en una situación que no han buscado ni controlan.

El reparto del filme es completamente estelar, dadas las condiciones presupuestales del cartel del director. Junto al dúo protagonista, el director

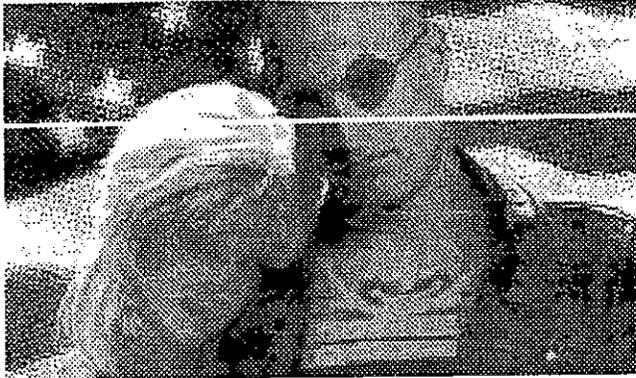


cuenta con un reparto de estrellas en apariciones especiales que utiliza en puntos clave para hacer explotar la acción con un mínimo de esfuerzo.

La película desde el punto de vista de la interpretación tienen nombres propios como Gary Oldman, Christopher Walken, Dennis Hooper, Val Kilmer y Brad Pitt, todos ellos concebidos especialmente para la ocasión.

Tony Scott quien procede del mundo de la publicidad, con una trayectoria que está puesta al servicio de intereses comerciales y con una personalidad limitada, demuestra que está demasiado lejos mental y estéticamente del vacío rebelde de los personajes creados por Tarantino.

Natural Born Killers



Asesinos por naturaleza (1994) de Oliver Stone (New York, 1946), se realizó en jornadas maratónicas, con un fondo de música salvaje, a toda potencia y

bajo un calor asfixiante. Resultado: en sólo tres semanas Mickey y Mallory, una pareja de asesinos múltiples, siembran y recogen entre atrocidades y polémica, 52 cadáveres bañados en sangre.

Conclusión: Stone ama el exceso.

...hay violencia dentro de mí desde que nací. Está en nuestros genes. Todos somos violentos. Unos más que otros, desde luego, pero todos tenemos agresividad, es lo que nos ha permitido sobrevivir. Tenemos dientes, un cerebro de reptil, todos los ingredientes necesarios para defendernos, todas las herramientas de la guerra. Eso está en nuestro sistema. Y tenemos que reconocerlo.

Oliver Stone



El tres veces ganador de los premios de la academia nos transporta por una poderosa experiencia cinematográfica nunca antes realizada: *Asesinos por naturaleza*. Y como advierte Stephen Schiff, del diario *The New Yorker*: “Es la película más radical que un estudio ha estrenado desde *A clockwork orange*”.

“Oliver Stone -describe Iván Ríos Gascón colaborador de *Excelsior*- se ha caracterizado, por encima de los discursos reaccionarios y apoteóticos del *american way of life*, por el denodado ejercicio de la imagen y el ejercicio hiperreal de la gramática cinematográfica que hace de sus obras, verdaderos experimentos del movimiento de la cámara y la plástica sobreexpuesta”.

Asesinos por naturaleza es una película muy compleja. Por un lado, es una crítica a los medios de comunicación norteamericanos. Por otro, es una profecía no sólo sobre el vecino país del norte de hoy, del panorama cultural y social, sino también de lo que vendrá, de lo que puede ocurrir en cualquier región del mundo.

Se ha creado la sociedad del miedo. El miedo es ya una cuestión de estado, un asunto político. Por eso las televisiones persiguen las malas noticias: muertes, crímenes, asesinatos. Y lo siguen paso a paso. Eso mantiene a la gente enganchada a ese canal, da mucho dinero. Las noticias se han convertido en telefilmes de acción en directo. Y lo curioso es que la censura es mucho más fuerte con películas como la mía que con esos reportajes. Nadie censura las noticias.

Oliver Stone

Para el columnista de *Excelsior* la realización de este filme en realidad “es un parapeto donde el sentido real y filosófico de sus personajes se extravía, se disfraza y metamorfosea en el limbo delirante de su espectáculo”.

Oliver Stone, polo ideológico de Quentin Tarantino y Roger Avary, pone de manifiesto su fascinación por la sangre: “Es un *thriller*, películas así se hacen desde los años treinta y a ustedes siempre les han gustado”. Stone parece sincero, pero su pinta de listo puede ser tan engañosa como la de tonto de Tarantino.

Asesinos por naturaleza es

una aventura visual al rojo vivo, colmada de sangre y con un sentido del humor retorcidamente divertido. Es un viaje



esquizoparanoico al interior de la mente de dos *serial killers*, Mickey y Mallory, interpretados por Woody Harrelson y Juliette Lewis.

Para Javier González Rubio, colaborador de la revista *Dicine*, Stone se recrea en la violencia, en el comportamiento psicótico de sus personajes y los envuelve en un mundo de maldad: “la denuncia y el grito de auxilio son totales; nadie se salva en este mundo que no tiene nada de perfecto... Es tal el catálogo de violencia visual de *Asesinos por naturaleza* que se auto invalida, y para colmo, Stone no tiene un control del manejo de la ironía y la sátira de las que pretende echar mano”.

Sin embargo Nelson Carro, colaborador de la misma revista, revira afirmando que “quienes se asustan o se molestan porque *Asesinos por naturaleza* resulta demasiado violenta, o creen que Stone no la descalifica de una manera clara y definitiva, por lo que el mensaje se convertiría en algo ambiguo y peligroso, se olvidan de la vía elegida para desmitificar ese culto a la violencia: el humor”.

Aquí la violencia es como un cómic, quería meterme dentro de la cabeza de los asesinos. Porque, por muy horrible que suene, ellos se la están pasando en grande. Les gusta lo que hacen. Matan por diversión. Están insensibilizados por el siglo, por la televisión, por sus padres... Y si te metes dentro de la cabeza y haces una película subjetiva, te tienes que divertir igual que ellos.

Oliver Stone

La película posee límites morales más allá de la sangre por la sangre y hay muchos quienes no comulgan con esa indulgencia. Por ejemplo, dice Tarantino de



forma tajante: “Stone es un cobarde. No se atrevió a meter toda la metralla y ablandó la película”.

Y concluye: “al principio se trataba de un guión que yo había escrito con la intención de filmarlo, pero nadie quiso financiármelo. Sólo después del éxito de *Perros de reserva* -que había escrito para consolarme- me ofrecieron dirigirlo. Pero me negué a hacerlo porque estos guiones debían ser cada uno mi primera película”.

Si bien había una afinidad entre Tony Scott y Tarantino, en el caso de Oliver Stone, ésta nunca se dio. Quentin afirma: “...a mi me gusta que las cosas sean ambiguas. A él no. Lo que él quiere es darte un golpe en el hocico y dejarte la huella de su mensaje trascendental. Y si una persona no entiende la jugada, entonces considera haber fracasado.



En realidad me hubiera gustado que la película no se realizara y que el guión quedara en su estado puro...”

Es innegable que el lenguaje de Stone se caracteriza por ser claro, además de poseer unas portentosas facultades de editor y de organizador de secuencias, pero ofrece una visión de la violencia sin matices, no se muestra sutil, abusa y exagera al grado de caer en una confusión ideológica desorientadora. Sin embargo, la película interesa como sátira de las sociedades de “primer mundo”.

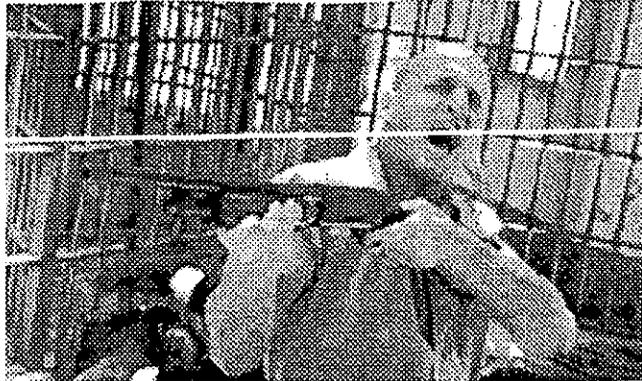
Los jóvenes asesinos matan policías, meseras, dueños de tiendas, automovilistas, y gente desconocida que, como ellos mismos dicen: “Estaban en el lugar erróneo, en el momento erróneo”. No importa el lugar y hora de la carnicería, ellos siempre dejan a un solo testigo, traumatado por supuesto, que le dice a la policía “Mickey y Mallory estuvieron aquí”.



Esa agresión es verbal, es mental, es suicida. La agresión lo es todo, está en todas partes... El amor. Es la única verdad de la película. Lo único que puedo ver. Al final en Asesinos por naturaleza, Mickey dice: 'lo único que puede sobrevivir es el amor'. El amor es la única esperanza, la única máquina de supervivencia. Esa es mi conclusión: el amor frente a la agresión. El amor vence al demonio.

Oliver Stone

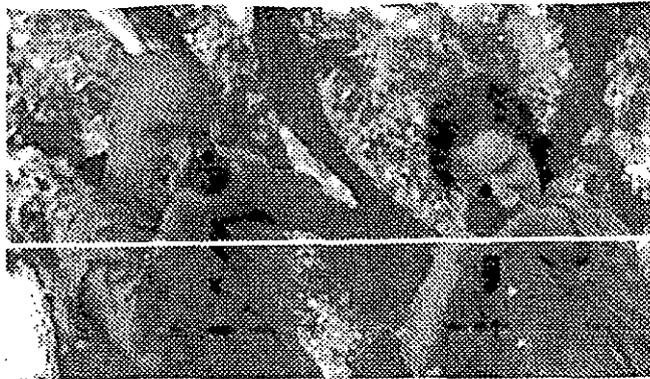
Se convierten en celebridades, muy criticados y explotados por los medios, adorados por los jóvenes, cazados por la policía. Al respecto, Nelson



Carro señala: “la prensa y la televisión necesitan manipular los hechos para vender más, para tener temas de que hablar sin necesidad de abordar lo verdaderamente importante. La realidad supera a la ficción, en la medida en que la inmediatez la vuelve aún más irreal y la obliga a responder a las mismas reglas del espectáculo”.

*Me repugna la esquizofrenia americana sobre la violencia (...). Me da asco y la condeno. Es una turbia consecuencia del capitalismo sin frenos. Los New magazines han cambiado en los últimos años y se han convertido en un reality shows cuyo único objetivo es buscar y poner en bandeja violencia, espectáculos de muerte, terror, crimen y todos los horrores de la vida, que han sido convertidos en mercancías rentables. **Oliver Stone***

En octubre de 1994 Stone, proporcionó una entrevista a Koro Castellanos de *El País Semanal* en la cual, expresa inquietantes puntos de vista. “La



solución a la violencia es, primero, darnos cuenta de que está dentro de todo ser humano; segundo, luchar contra ella desde un nivel básico, desde la infancia, la familia, los valores culturales... tomar conciencia del demonio que llevamos dentro. Entenderlo, sacarlo. Así tienes menos posibilidades de descontrolarte, de que ese demonio te explote en la cara”.

Mickey y Mallory exterminan por mero capricho y sin motivo, por pura diversión, proyectando en sus víctimas un odio y un desahogo de sus instintos primitivos, de sus ansias de matar, encarnando estereotipos despreciables.

“Oliver Stone parece uno de esos predicadores que exaltados ante las multitudes anuncian la llegada apocalíptica del fin del mundo y para hablar del perdón y el amor se explayan con lujo de detalles, mórbidamente, en todas las variantes del pecado” –afirma Javier González Rubio.

“Stone –concluye González - es un cineasta fascinado por todo aquello que pretende criticar desde el liberalismo; un cineasta que intenta disfrazar de denuncia todo lo abyecto que admira y le acaba causando sentimientos de culpa”.

Por su parte, Nelson Carro observa que a estas alturas “es difícil no aceptar que el cine de Stone transmite, de película en película, una concepción personal del mundo, con la que además es casi obligatorio discrepar, sino en su totalidad, por lo menos parcialmente”.

Stone presume de humanismo y de espíritu crítico, pero *Asesinos por naturaleza* lo que crea es confusión ante la orgía de sangre que se contempla.

Reservoir Dogs



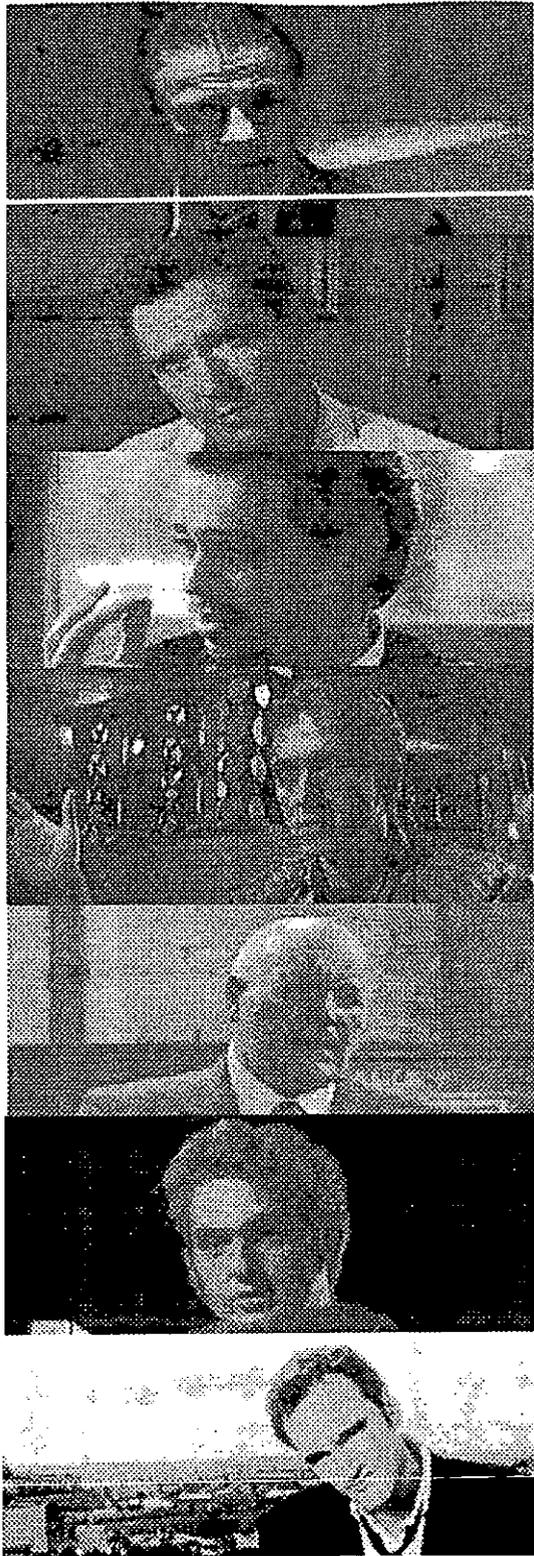
"...si en un sueño me disparas a matar, tendrás que despertar y disculparte..." Mr. White

La fulgurante ascensión de Quentin Tarantino está estrechamente ligada al Festival de Cannes. En 1992 lanzó al mundo *Perros de reserva*, una película independiente considerada imposible en Estados Unidos.

Perros de reserva es una obra que durante algún tiempo le rodó por la cabeza hasta que por fin pudo realizarla, siempre dentro de una expresión de



alguna manera marginal: "Escribí el guión de la película en octubre de 1990 - dice Tarantino- y al principio estaba dispuesto a rodarla en plan de 'guerrilla', en 16mm y en blanco y negro, por las calles de Los Ángeles". Afortunadamente contó, con una producción más allá que lo pensado originalmente por Tarantino y con la ayuda de algunos espléndidos actores como el talentoso Harvey Keitel y Michael Madsen.



Los Ángeles, California. Joe Cabot, especialista en el robo de joyas, organiza lo que será un jugoso negocio. Reúne a un grupo de maleantes de primera línea para asaltar una importante joyería. Para evitar filtraciones e indiscreciones anteriores y posteriores, sólo se conocen entre ellos por apodos, su consigna es no dar ningún indicio que traicione su verdadera identidad. Son ocho *gansters* carentes de nombre. Se identifican entre sí por medio de códigos cromáticos: *Mr. White* (Harvey Keitel), *Mr. Blond* (Michael Madsen), *Mr. Pink* (Steve Buscemi), *Mr. Orange* (Tim Roth), *Mr. Blue* (Eddie Bunker), todos comandados por el viejo Joe Cabot y su hijo Eddie.

Estos perros no tienen paciencia para solución alguna que no incluya un caudaloso derramamiento de sangre.

Tarantino, autor del guión y a su vez protagonista de la película como *Mr. Brown*, abre las puertas al cine de la generación nacida en los sesenta, rompe con los moldes y formatos del cine comercial, recupera el valor de las charlas intrascendentes y literatiza las imágenes de tal forma que podemos ver cómo a un hombre al borde de la muerte se le va la vida poco a poco.

Lo que a primera vista parece un argumento de cine negro convencional, es una caja de sorpresas desde la primera secuencia. Tarantino no obedece reglas, y se vale tanto del encierro teatral en una bodega abandonada con un hombre sangrando, como de *flash backs* y *flash forwards* cuyo único fin es mantener una tensión dramática donde lo de menos son los balazos.

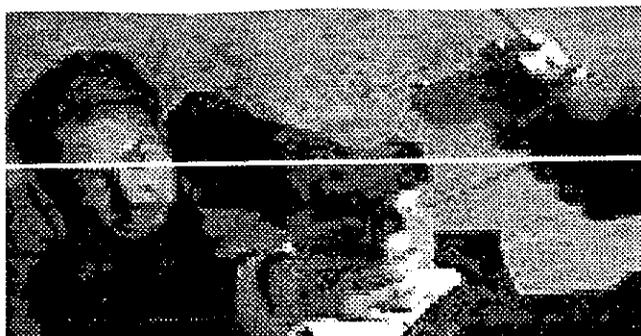
Miguel Barbachano Ponce, especialista cinematográfico del periódico *La Jornada*, asevera que “Tarantino articuló con notable habilidad (actores, encuadres, resonancias) los rígidos códigos del hampa, siempre cargados de altas dosis de sadismo, xenofobia, misoginia y estupidez”.

En la perversa construcción del relato Tarantino nos priva incluso de la escena principal (el asalto a la joyería). El día del asalto todo parece marchar tal como había sido previsto. Pero la policía los espera en la calle. Los asaltantes, que de todas maneras entran en la joyería, huyen como pueden en parejas, en tríos o solos, pero no salen limpios.

Según lo confiesa el propio Tarantino escribió el guión de *Perros de reserva*: “con la intención de dar la misma sensación que se tiene al leer una novela, con encabezamientos en cada capítulo para las distintas escenas que van hacia delante o hacia atrás en el tiempo. Hay historias separadas de cómo cada uno de los personajes consigue o no escapar de la escena del crimen.”.

Los bandidos se van a reunir poco a poco... las noticias son alarmantes: uno está muerto, otro ha desaparecido y un tercero está gravemente herido. A partir de estos hechos, la cinta transcurre en una bodega desierta, refugio de los malhechores perseguidos por la policía. En ella se discuten y reconstruyen los desastrosos acontecimientos: la reacción psicótica de *Mr. Blonde* y la escapatoria milagrosa, llegando a la conclusión que alguien los ha traicionado... entre ellos está infiltrado un policía.

A partir de este momento se libra un juego de masacre insólito, se intimidan mutuamente con revólveres y su diálogo es provocación y delirio de



prepotencia: *“si en un sueño me disparas a matar, tendrás que despertar y disculparte”*. Estos caballeros del hampa se sueñan héroes de la pantalla y lo admiten con candor y desfachatez: *“apuesto que eres admirador de Lee Marvin”*.



Los diálogos pueden describir las masacres mejor que las muertes mismas, Tarantino sustituye la sangre por las palabras consiguiendo una tensión psicológica que va descubriendo el origen del quebrantamiento del honor. Las sospechas internas desencadenan un choque violento entre profesionales del crimen y una brutal confrontación.

Para Susana Cato, colaboradora del semanario *Proceso*, sus diálogos son una maravilla: “eso le rompe el esquema al espectador, acostumbrado a que todo lo que se dice en una película tiene que ver con ella. Eso no sucede en *Perros de reserva*: los diálogos son de una brillantez apabullante, coloquiales, divertidos, cínicos, dolorosos en el fondo, y reflejan la sociedad de los noventa que pocas veces habla de lo que realmente está sucediendo... Tarantino rompe el formato e inventa un molde narrativo vanguardista, aparentemente nihilista, vigoroso y profundamente conmovedor”

De igual forma Carlos Bonfil, crítico de cine del diario *La Jornada*, señala: “lo que Tarantino ofrece es la novedad de un lenguaje cinematográfico que derrumba las certidumbres del academicismo anquilosado. En 1994 actualizar melodramas de los años cuarenta, o reproducir fórmulas del peor cine hollywoodense, o solazarse en comedias sentimentales inocuas, equivale a situarse muy al margen de una modernidad filmica que, por fortuna, comienza a capturar el interés de un público joven cada vez más exigente...”

“Sus recursos -acota Bonfil- un diálogo enérgico, exuberante, encaminado a la desarticulación de las conversaciones genéricas por la vía del absurdo; una estilización del relato policial que debe tanto al teatro de la crueldad como a los mitos de la cultura popular norteamericana; un inteligente manejo de actores que resumen histerias colectivas, desplantes humorísticos inclasificables, excesos temperamentales...”

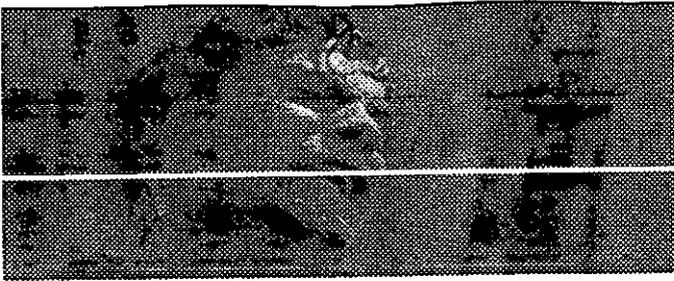
Estoy orgulloso de la escena de la tortura en Perros de reserva. Es graciosa hasta el momento en que Mr. Blonde (Michael Madsen) le corta la oreja al policía. Y cuando Mr. Blonde



baila Stuck the Middle With You reto a quien sea, a ver esta escena y no disfrutarla.

Quentin Tarantino

En más sobre sus diálogos, Ysabel Gracida enfatiza: “son insuperables y pareciera, en ocasiones, que su voluntad teatral ganará a la cinematográfica, sin embargo, esos ámbitos reducidos son utilizados para dar una idea de acción”.



*Cuando le cortan la oreja al policia no hay sitio para risas, su dolor no es ninguna broma. Pero después, cuando Mr. Blonde comienza a platicarle a la oreja, uno se rie de nuevo. Asi que ahí tienes el humor, el baile, la broma y el dolor del policia, todo debidamente enlazado. Creo que por eso la escena causó gran sensación; la gente no sabe qué sentir o cómo responder. **Quentin Tarantino***

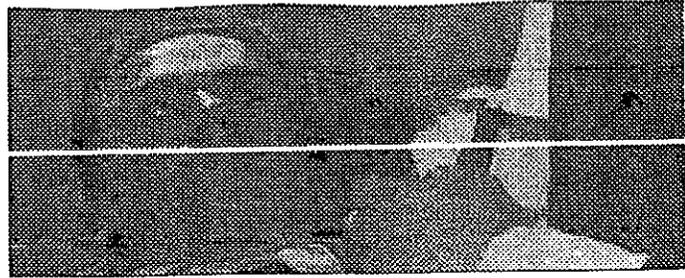
“Tarantino no toma en serio –asegura Carlos Bonfil- los conflictos que plantea, tampoco el enigmático título de su cinta, y jamás pretende que el público haga lo contrario. Lo suyo es una estética del despropósito: *Perros de reserva* es una genial tomadura de pelo y su asunto principal es el virtuosismo de la puesta en escena”.

Ysabel Gracida añade que es una obra “que viene a renovar en gran medida el trabajo con el diálogo y con la acción, así como el trabajo



propiamente de filmación para dar un nuevo sentido a la expresión filmica”.

No hay en *Perros de reserva* la presencia de un héroe y ni siquiera un argumento complejo. Es la



Pandilla salvaje (The Wild Bunch, Peckinpah, 69) como *seudowestern* urbano pero sin tanta violencia explícita. En ella no hay romances ni finales felices. Son sólo hombres que viven y mueren como perros.

Apasionada, Susana Cato se aventura en su conclusión: “los *Perros de reserva* vuelven a reconstruir la identidad que el cine y los noticiarios les han robado. Cada muerto es un drama y todo aquel que sepa narrarlo en su trágica dimensión humana es, como Tarantino, un nuevo Shakespeare”.

Pulp Fiction:



*“La vida contemporánea equivale a
la existencia en una tira cómica”.*

Jean-Luc Godard

En 1994 Tarantino regresa con *Pulp Fiction* (Tiempos violentos), película, todavía relativamente independiente, ganando la Palma de Oro en Cannes e iniciando su exitosa carrera mundial. Las intenciones de Tarantino en su segunda película están muy claras en el título, es el nombre de las publicaciones baratas en todos los sentidos: papel, impresión y acabados para leerse rápidamente en el parque, en el autobús o el Metro.

Las llamadas *pulp fiction* son relatos urbanos destinados al consumo popular. En ellas se presentaban acciones sintéticas para públicos masivos que requerían una escritura directa, sin adjetivos, penetrante y violenta. Los *Pulp Magazines* eran diversos y estaban dedicados a las aventuras, la fantasía, el *comic* y sobre todo al género policiaco de los años veinte, treinta y cuarenta. Se trataba de detectives privados cínicos, de ojos morados, de violencia, gánsters temibles, policías corruptos y rubias fatales.

...hemos visto Roger Avary y yo muchos largometrajes de acción, pero frecuentemente acabamos decepcionados. Se quedan



demasiado cortos. Y cuando digo demasiado cortos no me refiero a la sangre. Se quedan cortos en cuanto a huevos y aun en cuanto a brutalidad. Las novelas en cambio, no se quedan cortas. Si Charles Willeford o Elmore Leonard o Jim Thompson deciden que su personaje debe volarle la cabeza a un tipo, aun cuando ese tipo no tenga un arma en la mano, porque está encabronado, si esa es la intención original, entonces así tiene que suceder. Yo me quedo con eso porque es lo que he buscado durante diez años. Así que cuando nos llega la oportunidad de hacer nuestras propias películas no queremos decepcionarnos a nosotros mismos. Hemos hecho las películas que siempre deseamos ver y no habíamos podido ver.

Quentin Tarantino

Pulp Fiction narra la odisea sangüinaria y tragicómica de dos matones, por medio de los cuales



conocemos un buen número de personajes pintorescos, extraños, insólitos, todos del llamado “bajo mundo”. Son dos asesinos de gatillo ligero: Vincent Vega (John Travolta), cabeza envaselinada y sin sesos y Jules Winfield (Samuel L. Jackson), su mejor complemento pero de raza negra y con la Biblia y versículo de Ezequiel (que pronuncia a sus víctimas antes de matarlas) a flor de labios:

-“Hay un pasaje que he memorizado y que parece apropiado para esta situación. Es de Ezequiel, 25:17, y dice: ‘El camino del justo se ve asediado en todas partes por las iniquidades del egoísmo y la tiranía de los hombres malos. Bendito sea aquel que, en nombre de la caridad y de la buena voluntad, pastorea a los débiles a través del valle de la oscuridad, pues él es el verdadero protector de su hermano, el que se encuentra a los niños perdidos. Y yo actuaré con terribles venganzas y furiosos escarmientos contra aquellos que intenten envenenar y destruir a mis hermanos. Y sabréis que soy el Eterno cuando ejerza con vosotros mi venganza”.

Están al servicio del mafioso Marcellus Wallas (Ving Rhames) y su *femme fatale* Mia (Uma Thurman). Cobran deudas y andan tras el boxeador Butch Coolidge (Bruce Willis), quien trata de salvar su pellejo y el de



su amiguita Fabienne (María de Medeiros). El perdón del capo a su perseguido más odiado llegará por vías de lo más extrañas. Mientras tanto Vincent y Jules han dejado su camino, lleno de encuentros insólitos y sembrado de cadáveres.

Me encantó Pulp Fiction cuando Travolta está hablando con el niño en el asiento trasero del auto y de pronto le vuela la cabeza... es terrible. Toda la



actuación, los arranques, los cambios en la historia son maravillosos. Dennis Hopper

Para el barroquísimo/impulsivo/analista/dictador cinematográfico del diario *El Financiero*, Jorge Ayala Blanco *Pulp Fiction* es una obra maestra del *thriller* posmoderno cuya tensión irónica, siempre a punto de estallar en violencia dentro de las caprichosas dilataciones de un *tempo* furioso, sólo desea dar relieve a sus soberbios personajes dañados. La cinta no sucede, fluye, sobreviene.

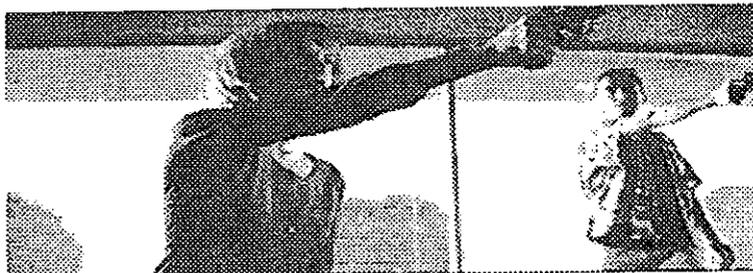
Como su anterior película, Tarantino usa un tiempo no lineal, circular y lleno de azares. Un personaje lleva a otro y desaparece para reaparecer luego, a no ser que se haya desaparecido físicamente. El nuevo personaje ocupa la parte central de la escena mientras deja su lugar a otro y todo para volver



al punto de partida. Es una historia en forma de prólogo y tres historias que son una.

“Tarantino, señala Tomás Pérez Turrent, construye con habilidad una serie de episodios basados en el entrecruzamiento de personajes y cambia constantemente, por lo tanto, de objeto. La película parece ser sobre Jules y Vincent, luego sobre la ninfómana drogadicta Mia y su capo mafioso, sobre Butch y Fabienne y aún sobre los aspirantes a amantes malditos, Pumpkin y Honney. Es un azar premeditado el que une y aleja a un gran número de personajes”.

*"Any of you fuckin' pricks
move and I'll execute
every motherfuckin' last
one of you".*



En la revista francesa *Première*, Quentin Tarantino habla sobre las muchas películas que le gustaría filmar pero que sabe perfectamente no podría hacerlas todas: “He decidido meter tres géneros diferentes en cada una. *Perros de reserva* era una película de *gánsters* nueva ola, sobre un asalto, y también sobre las relaciones de un grupo de hombres rudos. En *Pulp Fiction* hay tres historias de crimen, la historia de un boxeador y la de un triángulo romántico peligrosos”.

“Tarantino -reconoce Ysabel Gracida - realiza un tipo de cine que “deja de lado la cara agradable y va directo a los intestinos del espectador... termina con las convenciones, rompe marcialmente las estructuras con base en estre cruzamientos, guiones perfectamente contruidos aunque desde dimensiones diferentes a la tradición, con diálogos que casi siempre aterrizan en el absurdo, con la muerte de los personajes más cercanos”.

Las posturas a cerca de esta película son encontradas algunos acérrimos críticos señalan que es el típico fenómeno de moda. Tomás Pérez Turrent arremete contra la película: “todo cojea (*Pulp Fiction* está muy lejos de *Short Cuts*) y uno tiene la impresión que todo esto no va a ningún lado, se dedica a dar vueltas con cierto sentido lúdico y mucha complacencia... Luego de los elogios por la brillantez y la agudeza de los diálogos de *Perros de reserva* – afirma-, el autor se dedica a complacer a quienes lo han elogiado. Los diálogos son abundantes, a veces brillantes e ingeniosos pero inútiles”. Para el cineasta Robert Altman interrogado por el periódico español *El Mundo*: “*Pulp Fiction* está bien, sí, bien dirigida, bien interpretada... pero es una película que pasa por delante de los ojos como una estrella fugaz: se ve y se olvida...”

Sin embargo, Susana Cato señala, en la revista *Proceso* 958, que la “delirante, misteriosa, divertida, sádica, porno, terrible, alucinante e irascible *Pulp Fiction*,



es la fábula delirante de la violencia cotidiana, y un aparente disparate con un final excepcional que cierra un círculo perfecto”.

“Para el propio Tarantino y para sus detractores –afirma Cato— *Pulp Fiction* no es más que un ‘rock and roll spaghetti western’. Puede no ser la gran película sobre la violencia en la historia del cine, pero es la ficción que mejor define hoy nuestros apocalípticos y tiernos tiempos modernos”.

Y el propio Ayala Blanco puntualiza que si “*Perros de reserva* era una cínica relectura policiaco-shakespeariana de la tragedia helénica, si *La fuga* y *Asesinos por naturaleza* eran malignas relecturas del mito de los amantes malditos, ahora el disparate aglutinado de los viejos pasquines (la *pulp fiction*) sitúa al más exitoso filme de Tarantino en el frente de las grandes relecturas explosivas del *thriller* posmoderno hoy en boga”.

Además de los divertidos diálogos y el montaje inteligente es de resaltar la banda sonora del filme, como lo describe el escritor, locutor radiofónico y actual agregado cultural en Irlanda, Jordi Soler en su columna semanal en el diario *La Jornada* aparecida el 10 de marzo de 1995, donde señala que “como sucede en las películas muy promocionadas, ésta trae un buen *soundtrack* que funciona como obra individual. Tarantino, igual que Wim Wenders, se preocupa porque la música transforme, influya, actúe de manera estelar en sus cintas y la consecuencia es una banda sonora que refleja con exactitud la estética y el humor de la obra. Así el *soundtrack* de *Pulp Fiction* es, además de la versión sonora de la película, la afortunada mezcla de inocencia e indiferencia, de virtud y perversión, del negro y al rosa”.

Alguien dijo alguna vez que lo único malo que hay en la verdad es que no tiene remedio. Y si no lo tiene, si concluimos que el cine de Tarantino no hay belleza como tal, porque la verdad difícilmente es bella, tendremos entonces que apelar a la música que le dio origen y definirla como lo que es, una acción y un efecto fingidos que la imaginación humana produjo. Una ficción, simplemente.

Jackie Brown

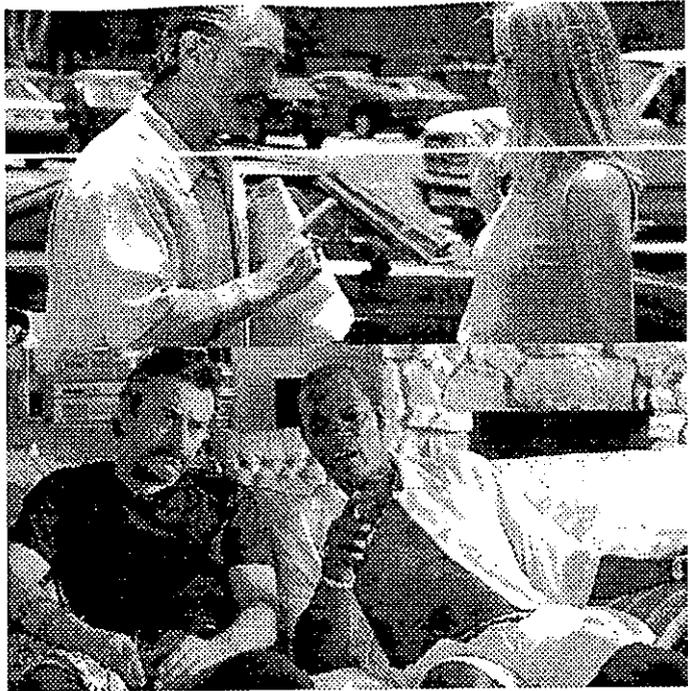


En *La estafa* (1997), su más reciente trabajo, Tarantino concreta por primera vez una cinta sin que el guión sea suyo, sino una adaptación de la novela *Run punch* de Elmore Leonard,, cosa que no es del agrado de todos sus seguidores. Además existen otras características que la hacen diferente de sus antecesoras, por ejemplo, es menos

violenta y más hablada.

Jackie Brown es una morenaza despampanante y cuarentona que debido a sus antecedentes tiene que trabajar como azafata en una aerolínea marca “patito”. Jackie está metida en un lío: en el aeropuerto un par de policías la atrapan con una bolsa de dinero mal habido, propiedad de un traficante de armas, que le iba a pagar un porcentaje por el favor. Los policías quieren atrapar al traficante y para eso quieren utilizarla. Ella sabe que el maleante no se tentaría la mano para matarla, así que decide hacer un plan maestro para librarse de todos, quedarse con el dinero y recuperar las riendas de su vida, madreada por el neoliberalismo *yuppie* Norteamericano.

“Si alguien ha hecho el retrato de esta *Disneylandia* putrefacta y farolera, festiva y mortuoria, subterránea y maloliente, con un humor a prueba de balas –advierte Jairo Calixto Albarrán en su reseña titulada **“Jackie Brown, entre Rarotonga y Angela Davis”**



publicada en el diario *Excélsior*- es Quentin Tarantino”.

“Sus criaturas –continúa-, recuperadas del supermercado del folclor arrabalero, se convierten, al ser pasados por su procesadora conceptual que a través de la ironía subvierte a los demonios de la solemnidad y el melodrama barato, prepara su metamorfosis en fuentes irrefutables de referencias nacas. Se vuelven espejos desenterrados que nos regresan siempre la imagen caricaturizada de nosotros mismos”.

Con esta película, sin pretender ser *Tiempos violentos 2*, Tarantino nos demuestra la madurez adquirida a través del tiempo como director, guionista, actor y ahora adaptando una novela, logrando un trabajo modesto, un film más concentrado en los personajes que en la historia y como siempre con un *sound track* de colección. Si *Pulp Fiction* es una ópera, *Jackie Brown* en una pieza de cámara.

En sus creaciones Tarantino rompe con el manualito de “así se realiza cine comercial”, dando un respiro al cine de los años 90 con tres obras que no tienen nada que ver con lo que se haya visto antes...

Quentin Tarantino: más que suficiente para divertirnos.

Jóvenes maestros de la parodia y el humor negro:

Ethan y Joel Coen



La carrera cinematográfica de Joel y Ethan Coen, los hermanos cineastas nacidos en Minnesota (en 1954 y 1957), no es especialmente prolífica: ocho películas en diecisiete años de trabajo, desde su debut en 1984. En cambio, es una de las más interesantes, tanto por su repercusión como por su inteligencia para revisar los géneros cinematográficos: el cine negro, la comedia, las películas de *gángsters*, desde una perspectiva cinéfila que no excluye el gusto por la acción y la aventura.

Dotados de un brillante sentido visual, capaz de marcar con un sello personal cada una de sus imágenes, los Coen han sabido además recrear viejas historias a la luz de nuevas formas, combinación que en general les ha dado muy buenos resultados.



Barton Fink:

*buena dosis de violencia y humor
subversivo*

Este trabajo de los hermanos Coen, considerado por la crítica europea como la mejor película de 1992 tras galardonarlo con la Palma de Oro del Festival de Cannes, es una cinta donde se acercan a la

condición humana y sus exacerbaciones reales e irreales.

En ella, un joven y promisorio escritor teatral es reclutado por Hollywood a comienzos de los años cuarenta, y padece su bloqueo creativo en un hotel solitario e inquietante. Ejercicio formal, comedia de humor subterráneo, parodia con toques de cine negro, pesadilla surreal: todos esos términos caben para un film que los hermanos Coen pueblan con cierta sugestión visual, algún exceso de pretensiones, y un resultado ciertamente polémico.

Tras el éxito de su reciente obra montada en Broadway, que ensalza al ciudadano común, *Barton Fink* (1991), recibe el inevitable llamado de Hollywood, el inmenso destripador de escritores. Su renuencia a convertirse en un escritor complaciente de las masas queda relegada ante la perspectiva de triunfar en la meca del cine.

Barton (John Turturro) parte de ideas un tanto sociales, de una preocupación ingenua sobre el hombre común, sobre el ser humano sin apariencias, sobre el hombre simple norteamericano. Barton cree que en estos seres está la verdadera esencia de la vida. Pero en realidad no conoce a esos entes que pueblan solamente su imaginación, ellos no tienen cuerpo ni vida, debido a que el escritor está muy lejos de sus vivencias.



Al llegar a Hollywood creyendo que esos idealismos interesan a los productores, descubrirá que no, pero lo más importante es, finalmente, la confrontación que él tiene consigo mismo.

Ya en el hotel, Barton se encuentra seco, vacío, lleno de ideas, pero sin pizca de imaginación y vive en el terror, la angustia de la hoja en blanco que se mantiene así, retadora, días enteros.

“La magistral puesta en escena transforma al hotel en un personaje con vida propia –asegura Carlos Bonfil: el papel tapiz se despega de las paredes con un efecto de transpiración asociada al sudor de los personajes; un *travelling* en el corredor tiene una prolongación en el movimiento de cámara que nos introduce en la cañería de un lavabo para culminar violentamente sobre la página en blanco que Barton azota con las teclas de su máquina de escribir”.

El hotel es un buque fantasma a la deriva donde se intuye la presencia de otros pasajeros que no vemos jamás. Podemos imaginarlo poblado de comerciantes viajeros que han fracasado, que tienen una vida sexual triste y que lloran a solas en sus camarotes.

Ethan Coen

Un incendio confiere al lugar su definitiva personalidad metafórica: una variante del infierno en el corazón de Los Ángeles.

Desde el principio, su inspiración se bloquea ante temas insulsos como la creación de una historia de un luchador, de lucha libre, no social, quedando helado porque precisamente un luchador no está dentro de su mundo de hombre común; y el productor quiere un melodrama y Barton quisiera dotar la historia de profundidad, de contenido.

El proceso creativo resurgirá inspirado por la personalidad del afable vendedor de seguros, Charlie Meadows (John Goodman) y de un hecho estremecedor que por fin lo sumerge en la realidad de la vida. A partir de ahí, lo real e imaginario, lo que sucede materialmente y lo que acontece en la imaginación del escritor se entrelazarán, se fundirán hasta desaparecer sus propios límites.



Pronto descubre que el concepto de hombre común dista mucho de la realidad, al verse involucrado en un criminal complot ideado por su vecino que en realidad es un asesino maniático.

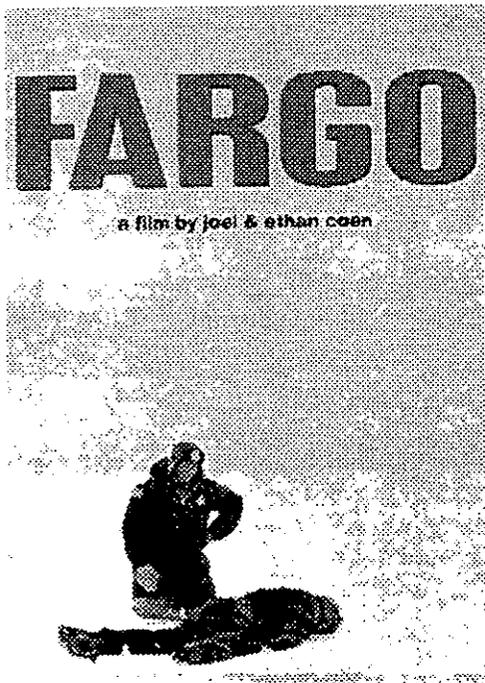
Carlos Bonfil considera que “a pesar de su tono de *film noir*, no es propiamente un *thriller* en la línea de *Simplemente sangre* (1984) aunque el humor negro presida la mayoría de sus escenas. Es una



película perversa que juega con las expectativas del espectador proponiendo en la mitad de la trama una soberbia vuelta de tuerca que precipita la narración en el delirio de una pesadilla”.

Barton Fink, es según el crítico francés Nicolas Saada, “una de esas raras cintas que consiguen envenenar en el momento oportuno el dulce ronroneo del cine norteamericano”.

*Fargo: un thriller posmoderno de
sangre y frenesí*



En 1995 los hermanos Coen vuelven a la carga con una irónica y hasta dolorosa versión de un crimen acaecido en Minnesota en el invierno de 1987 en el que una familia se desintegró totalmente por el afán de tener dinero por parte del padre de familia. *Fargo* (Secuestro voluntario), es una obra pequeña, relativamente con poco presupuesto y filmada rápidamente que recuerda a su primer largometraje por aquello del humor y si bien no se trata de una comedia, tiene muchos elementos de tal.

El hecho podría entenderse como una fábula sobre la ambición. Y es en su propio suelo natal, donde los Coen articulan el relato aprovechando el frío invierno del nortño estado de Minnesota.

La historia es la de Jerry
Lundegaard (William H.
Macy), un vendedor de



automóviles, quien desesperado por obtener dinero para un proyecto que tiene
en mente, decide contratar a un par de maleantes de poca monta, quienes



deben secuestrar a su propia
esposa, Jean (Kristin Rudrud),
para así extraerle nada menos que
un millón de dólares a su suegro

Wade Gustafson (Harve Presnell), un avaro millonario.

Pero la desesperación lo lleva a elegir mal: Carl Showalter (Steve
Buscemi) y Gaer Grimsrud (Peter Stormare) una pareja de maleantes digamos
profesionales (de alguna
manera hay que
llamarlos), que si acaso
son eficaces es por su



violencia. Todo sale mal y los errores se acumulan cuando los secuestradores
matan a un agente de la policía estatal y a dos inocentes.

En principio suponemos que el secuestro funcionará como eje principal dentro de las convenciones narrativas. Pero no es así, la verdadera historia se desata cuando ni el vendedor de autos ni los delincuentes tienen el control de la situación en sus manos. El film no tiene la violencia exagerada que muestran las películas hollywoodenses y todo lo que sucede tiene una cadencia premeditada que nos permite ver la maestría de los Coen para estructurar y comunicar un clima que raya entre la desesperación, la ironía, el sarcasmo.



Del caso se encarga la Jefa de la Policía de Brainerd, la sheriff Marge Gunderson (Frances Mc Dornand), mujer con un embarazo avanzado y con anteojos de ocasión: la expresión misma de la ternura y de la vida. Es imperturbable, tras de su aspecto entre desinteresado y torpe, es una policía sagaz, sobre todo porque tiene los pies en la tierra, juicio, y sabe a dónde va, lo que no ocurre con los delincuentes, que entre torpeza y torpeza terminan en un verdadero baño de sangre.



Pronto Marge descubrirá la relación de las muertes con el torpe vendedor de coches convertido temporalmente en mafioso de pacotilla. A partir de

aquí todo se convierte en un divertido conflicto rociado de dosis de violencia. Los personajes, aún a pesar de tener conciencia de sus actos, no pueden controlar las fuerzas exteriores que ellos mismos han desatado, aunque en este caso, no claman ni inculpan al destino, sino al contrario, a la sociedad que les motiva y les obliga a hacer lo que se ve en el filme.



Los hermanos Coen presentan a una mujer policía, embarazada, que se aleja del cliché de la heroína de Hollywood. Es feliz en su vida

familiar, no es como el policía soltero y desgraciado de San Francisco: Harry Callahan, a quien no le queda otro remedio que hablar con su *Magnum 44*. En el fondo, ella es tan inalterable como los habitantes de estos lugares de nieve immaculada.

Tomás Pérez Turrent sostiene que la nieve es un elemento fundamental que los Coen aprovechan eficientemente para mostrar la gelidez invernal de la fría geografía norteamericana: “al inicio de la película sólo se ve el blanco ambiente del paisaje. Junto a la nieve, está el ciclo grisáceo, las carreteras convertidas en pistas heladas, algunas casas diseminadas y cubiertas de nieve, todo esto filmado de manera puntual”.

No es fruto del azar o de la fascinación del paisaje. Los hermanos Coen conocen estas tierras como el fondo de sus bolsillos. Crecieron a unos cuantos kilómetros de donde ocurre todo lo que cuentan, en el silencio de los suburbios de Minneapolis.

Pero además de los componentes del paisaje está la gente. “Casi toda ella –agrega Pérez Turrent- es de ascendencia escandinava, lo que explica su gusto o por lo menos su naturalidad ante el destino de vivir en cárceles de hielo y nieve. Están los normales y los excepcionales. Los normales son los escandinavos como el pobre héroe asfixiado por un suegro tan rico como despreciable, un hijo fastidioso, una esposa víctima de estrés crónico producto de una cotidianidad de ninguna manera divertida y del aislamiento. Intentar escapar es casi un deber y un derecho”.

Pero lo más interesante está fuera de la intriga principal y tiene como base la actitud y el comportamiento de los naturales, tan imperturbables como la *sheriff* Marge. No se preocupan ni se comprometen por nada, nada los cambia, nada los conmueve. Cuando la *sheriff* interroga a los testigos sobre los sospechosos del asesinato que han visto pasar a su lado, contestan casi a coro: - *Es una especie de tipos extraños. - ¿Extraños de qué manera? - Extraños. Es todo. Allí ha ocurrido un hecho sangriento y como si no hubiera sucedido nada.*

Así como admirable la conducta de la *sheriff*, no deja que el crimen traspase la puerta de su casa y se plante en el interior de su vida. Los habitantes de estas tierras gélidas, apacibles hasta el aburrimiento, no se dejan desbordar por ningún sentimiento visceral.

La crónica de costumbres se dan cita en este paisaje invernal en el que sólo el rojo de la sangre delata la siniestra ambición de unos personajes de apariencia respetable e inofensiva, y fervientes partidarios de la vida familiar. Paradójicamente, los cineastas extraen de ese universo helado sus alientos más cálidos.

Lo que antes era puro alarde de ingenio y capacidad de provocación, se desliza ahora con intranquilizadora suavidad hacia la contundencia. Porque el precio relativo de la vida, su valor en billetes, espeluznantemente ridículo para los acostumbrados a matar o susceptible de regateo para los que pagan por impedirlo, es en definitiva el detonante y el motor de este rosario de muertes irónicamente gratuitas.

Los Coen no son amables con sus paisanos, a los que ven como inenarrables egoístas cuando no cretinos. Y como lo plantea Leonardo García Tsao, “*Fargo* es otra comedia negra, similar a *Simplemente sangre*, donde nuevamente ponen de manifiesto su feroz desprecio a sus congéneres”.

Los hermanos Ethan y Joel Coen han cautivado en estos años tanto a críticos como a aficionados del cine por su característico sentido del



humor, *Barton Fink* y *Fargo* son sólo un ejemplo, dando a Norteamérica un respiro entre la lujosa chatarra de su mercado.

Fascinantes imágenes de nosotros mismos:

Atom Egoyan

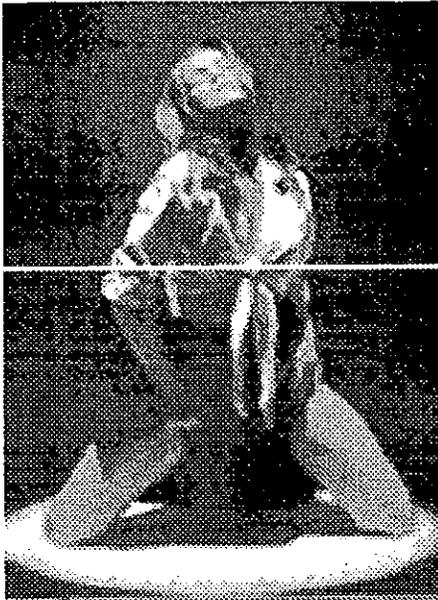


“La función del cine es ayudarnos a imaginar aquello que en la realidad nos resulta atemorizante enfrentar”.

Atom Egoyan

El director canadiense Atom Egoyan (El Cairo, 1960), representante distinguido del cine canadiense angloparlante, nos plantea en sus películas como objetivo descubrir, a través de submundos, el origen natural de toda relación humana: la familia, la sexualidad, etcétera.

Su narrativa es impactante, acostumbra usar estructuras fragmentadas y jugar con los tiempos (*The sweet hereafter* es un ejemplo de esto al tener 30 estratos de tiempo distintos, lo cual es un récord histórico) que, tras un comienzo intrigante, van conformando el trazo de los personajes a partir de su interacción. Sus personajes suelen ser, en mayoría, urbanos, solitarios y obsesivos, con una constante: la estructura familiar; casi podría decirse que lo que le interesa es la arqueología familiar.



*“Exótica” relación entre inocencia y
perversión*

- ¿En dónde radica la inocencia de una colegiala?
- ¿En el olor a flores de su cabello?
- ¿En la tibia firmeza de su piel?

Es lo que pregunta Eric (Eliás Koteas) el *disc-jockey* de un *table dance* a sus clientes cuando aparece en el escenario Christina (Mia Kirshner), una colegiala plagada de inocencia y perversión.

En este bazar de baratijas
carnales (“cinco dólares es todo lo
que usted necesita para sentirse
verdaderamente especial”), la bella
Zoe (Arsinée Khanjian) manipula



con ánimo empresarial el deseo de los clientes por poseer a las mujeres que
deambulan desnudas y bailan sobre sus mesas.

Aquí los parroquianos viven a cinco centímetros, y por pocos minutos, del paraíso del deseo. Ellas actuarán para ellos, encarnarán sus fantasías eróticas más íntimas, pero con la amenaza constante de descender al infierno si trasgreden la única regla: no tocar, rozar siquiera un milímetro de aquella piel tersa y firme.

Carlos Bonfil apunta que Atom Egoyan se ha convertido en figura clave del posmodernismo filmico mundial y uno de los más sólidos representantes del nuevo cine canadiense. “Sus películas revelan la aplicación rigurosa del minimalismo como una constante estilística”.

*Podría definir a **Exótica** como algo que existe fuera de nuestra experiencia, algo que no es inmediatamente tangible. En cierta forma, en este filme existen locaciones exóticas o animales exóticos, pero, en realidad, lo más exótico es hacer que los personajes sean dueños de una memoria propia. ¿En qué punto nuestra experiencia se convierte en algo exótico para nosotros mismos? ¿En qué punto nos visualizamos como algo extraño, ajeno?*

Atom Egoyan

Exótica va dosificando a sus personajes, así como se dosifica la lujuria para mantener viva la llama del deseo.

Este director echa mano de sus recursos generacionales y filma con la cámara de cine de un lado y la de video en la otra, pues para él la imagen del video es una especie de multiplicación vital, un espejo viviente que produce efectos de recuerdos, de pensamientos, de introspección, este recurso funciona como sustituto de algo real, sea una memoria o una experiencia afectiva.

Carlos Bonfil observa que “con la utilización obsesiva del video o el teléfono, la fotografía o incluso la máquina contestadora, consideramos comúnmente como fríos medios de comunicación deficiente, Egoyan reelabora los códigos de expresión artística tradicional para conferir mayor inmediatez e intensidad a las sensaciones de soledad y de naufragio existencial de sus personajes”.

Para mí, estamos en una situación muy dramática viviendo en esta etapa final del siglo XX. Nos hemos convertido en observadores de nuestras propias emociones... la forma en que nuestras propias familias se convierten en exóticas para nosotros o cómo las personas cercanas cambian intempestivamente.

Atom Egoyan

El cabaret es el refugio de Francis (Bruce Greenwood), un inspector de impuestos obsesionado por la imagen de la *stripper*-colegiala Christina. Verla despojarse



de sus ropas teniendo como fondo *Everybody Knows* de Leonard Cohen, despierta los recuerdos de su doloroso pasado: la infidelidad de su esposa y la culpabilidad infundada del asesinato de su propia hija. Su conciencia se encuentra anclada a una familia y a un pasado que ya no existe.



La canción es perfecta, eso de hablar de lo que todo el mundo sabe, sobre un conocimiento comunitario pero también sobre lo que la gente intuye desde siempre. Parece que fue escrita especialmente para la película, la tenía desde el principio en mi cabeza, ya que realmente me gusta como canción. Además, hay algo en el tono de la voz que la hace

terriblemente atractiva, pues es apocalíptica y romántica al mismo tiempo. Y esa combinación es muy seductora.

Atom Egoyan

Exótica empieza por el final y termina por el principio.

La historia se va mostrando a través de siniestros juegos psicológicos que se van descubriendo bajo una capa de normalidad. El cineasta experimenta audazmente con la estructura narrativa, llevando al extremo el delicado balance entre los fragmentos de las diferentes historias que se combinan.

“*Exótica*, momento culminante de esta exploración estética, es posiblemente la mejor de sus realizaciones hasta la fecha”-- asegura Carlos Bonfil. Egoyan acota: “al contar la historia de *Exótica*, quise organizar la película como un strip-tease que progresivamente revelaría una anécdota provista de una fuerte carga emocional”.

El amor y la inocencia pueden producir los efectos más terribles en los protagonistas: Francis necesita acompañarse de los bailes eróticos de la *baby sitter* para curar el duelo del asesinato de su hija, Eric se desgarrá internamente al ver a su amada bailar ante un cliente asiduo y Thomas (Don MacKellar), un homosexual contrabandista de especies en peligro de extinción se embelesa con cada uno de sus amantes de ocasión. En suma, todos los personajes le otorgan estupendas dimensiones dramáticas al film.

Para Bonfil el “relato de frustraciones, abandonos y desencuentros amorosos, se encaminan a un falso desenlace dichoso: *Exótica* celebra maliciosamente el colapso triunfal de la inocencia”.

Egoyan anuda todos los cabos con precisión deslumbrante: sólo al final, el sentido y peso de cada uno de los elementos queda plenamente develado. Así es como en un complejo pero siempre fascinante acertijo, sabremos al concluir porqué Francis contrata inútilmente a la joven niñera Tracey (Sara Polley), o qué significan los *flashbacks* que reconstruyen el primer encuentro entre Eric y Christina, o cómo Thomas se involucra en todo esto.

Exótica es una película difícil. Desnuda emociones terribles, enfrenta al espectador con dolores inconscientes. Es la dolorosa metáfora del hombre espiándose a sí mismo por los ojos de cristal de un paraíso perverso. Es ir quitando las mentiras como la ropa. Como siempre, nada queda por decirse, y al final la vergüenza de verse triste es más fuerte que la desnudez del cuerpo.

Exótica es una de las películas más libres, menos moderadas que muestran a un cineasta con pleno dominio de sí mismo.



Un incierto y enigmático “Dulce porvenir”

*Sus ojos estaban empañados de lágrimas y,
mirando humildemente al cielo,
lloró por su inocencia perdida.*

James Joyce

A Portrait of the Artist as a Young Man

Desde la hermosa secuencia inicial, esta película puede considerarse como la joya más preciada en la filmografía de Atom Egoyan. *The Sweet Hereafter* (Dulce Porvenir, 97) marca ciertamente un viraje en la carrera de este cineasta. Toma como base un poblado canadiense y como fondo un paisaje desoladamente nevado. Allí se desarrolla un sólido y masivo drama que revela otros más sutiles e íntimos.

Uno termina por darse cuenta de que es un drama conmovedor pero que actúa magnífica y serenamente porque no recurre a ningún tipo de cliché cursi. La diferencia es que acude, en principio, a un material dramático mucho más tradicional que en otros filmes.

Lo interesante de este proyecto es que presenta para mí dos regalos: el primero es un regalo real, que me hizo mi esposa Arsinée, al darme el libro de Russell Banks hace cuatro años. Cuando lo leí me impresionó mucho. Fue la primera vez que al leer una novela podía imaginar muy bien cómo sería la película. Supe que representaba un mundo al cual yo podría habitar y hacerlo mío. El otro regalo, por supuesto fue que Russell confió en mí desde el principio para que hiciera la adaptación de su obra. Atom Egoyan

Atom Egoyan adapta para este magnífico largometraje una novela de Russell Banks y su diversidad de puntos de vista narrativos le permite recrear en la pantalla una suerte de reportaje psicológico con situaciones y temporalidades entremezcladas.

En una entrevista realizada por Russell Banks a Atom Egoyan en el diario *Liberation* hablan sobre la relación entre la palabra y la imagen:

RB.- *¿En qué sentido el hecho de llevar esta historia a la pantalla le ha dado un poder y un registro que yo no hubiera podido lograr con la escritura?*

A E.- La cámara es capaz de proporcionar muchos detalles de manera instantánea. Y nos fuerza a decidir cuáles aspectos de todos esos detalles se quieren conservar. Es un dispositivo pasivo pues se cree que todo está a nuestra disposición. Pero al mismo tiempo es un instrumento muy poderosos en tanto permite entrar directamente en el movimiento del inconsciente. Cuando se mira una película, uno está en estado hipnótico, sobre todo en aquellas en las que uno se proyecta, hay algo muy ingenuo y fascinante en la manera en la cual uno quiere creer lo que ve. Ésta es además, la razón por la que mis películas siguen un sentido poco lineal. Me atrae la seducción que produce la imagen pero desconfío mucho de ésta. Encuentro el equilibrio al jugar con tiempos de la narración, si tuviera que construirlos de un modo lineal, llegaría un punto en que se convertiría en algo banal.

*Cuando Atom me expresó por primera vez su interés en adaptar mi libro, no vi la razón por la cual querría hacerlo. Él posee una sensibilidad muy distinta a la mía, pero cuando vi *Exótica*, me di cuenta que de cierta manera somos muy parecidos. Él toma la textura ordinaria de la vida, la hace mito y la convierte en una historia amplia y universal a través de medios de equilibrio muy controlados y mediante el equilibrio y la oposición, que es mucho la manera en la cual trabajo yo.*

Russell Banks

Dulce porvenir, ganadora en Cannes del Gran Premio del Jurado, el Premio de la Crítica Internacional en 1997 y la Espiga de Oro: mejor largometraje y mejor fotografía, Valladolid 1997, nos remite de modo casi automático a *Exótica*, con todo y sus reminiscencias, como admite el mismo Egoyan: “Es al enfrentar una tragedia cuando ponemos a prueba nuestra fortaleza y nuestra fe. Ésta es la historia de una joven que posee un valor incomparable.

También compartimos preocupaciones obsesivas como por ejemplo las estructura familiares... podría decirse que lo que nos interesa, de alguna manera, es excavar hasta obtener la verdadera historia.

Russell Banks

“Ella es confrontada con un hombre que posee todas las respuestas, pero no tiene suficientes preguntas. Es una historia sobre la manera de reparar las heridas del alma y sobre las decisiones morales que debemos tomar durante el proceso de sanar. *Exótica* terminaba con una joven que caminaba hacia su casa. En esta película vamos dentro de la casa”, dice el director en la presentación escrita del filme.

Egoyan reúne diferentes temas (la lenta desintegración moral de un individuo y la súbita desmoralización de un poblado donde un accidente le arrebató la vida a un grupo de niños) para oponer, una vez más, como en sus cintas anteriores, las esferas de lo público y lo privado, y abordar el tema de la pérdida de la inocencia.

*Había algo en **Dulce Porvenir** que resonaba en mí y que me perseguía. Era este hermoso equilibrio entre lo mundano y lo ordinario por un lado, y por el otro las situaciones más extremas en la que una persona puede verse en vuelta. Me parece que esta yuxtaposición junto con el sentido de la comunidad representaba un verdadero reto, ya que nunca me había enfrentado antes a una comunidad. Mis películas siempre habían sido acerca de personas que se encontraban fuera de las comunidades así que esta ocasión tuve que adentrarme para conocer los detalles de la vida de estas personas. **Atom Egoyan***

Egoyan narra los ecos de un hecho trágico en la vida de un poblado y su gente al norte de Vancouver



y con los rigores del invierno canadiense. Un autobús escolar derrapa en una curva por culpa del hielo, cae a un río helado, se hunde y buena parte de los niños que allí viajan mueren.



El drama une a los habitantes del pequeño pueblo a través del abogado Mitchell Stephens (Ian Holm) que llega en calidad de asesor jurídico para exigir el deslindamiento de responsabilidades y promover una demanda colectiva contra las autoridades responsables del

accidente. El abogado maneja la desdicha de los habitantes del pueblo, padres a la deriva y sobrevivientes del accidente. Tiene, sin embargo, una cualidad: pone el dedo en la llaga, ¿por qué los padres pierden a sus hijos? Él lo sabe porque ha perdido a la suya.

Y así lo observa Carlos Bonfil. “Su propia vulnerabilidad moral parece autorizarle a hurgar en el sufrimiento ajeno, a querer encontrar a toda costa un culpable en la comunidad, a oponer entre sí a los habitantes del lugar, a manipular y excitar sus rencores y sus odios, como una forma de exorcizar sus miedos y temores”.

Para Stéphane Bouquet en *Cahiers du Cinéma*, número de octubre de 1997 afirma: “Este temor, representado por un miedo absoluto a la paternidad se traduce en una concepción extraña que se le da a los niños dentro de la película. No existe nada acerca de la vida de éstos. El accidente ya ha tenido lugar, los niños están ya muertos y el blanco inmenso de la nieve representa una especie de duelo por parte de los hombres y la naturaleza”.

Esto se refiere al terror que impera en la película, al saber que los hijos son mortales, a la incertidumbre de desconocer su futuro. ¿Cómo estar seguros que sabremos protegerlos de la desaparición o de la ruina?

Mitchell es el forastero, el jurista intruso en una comunidad hermética cuya rigidez moral encarna una joven parálitica, Nicole Burney



(Sara Polley), sobreviviente del accidente, convertida en árbitro de la suerte profesional y moral del abogado.

“Desde su silla de ruedas –describe Tomás Pérez Turrent- decide reconquistar su integridad y preservar la de la gente destruida de su pueblo, ella reconstruye su dignidad de manera increíble y es la única capaz de afrontar a Stephens, de oponérsele y de preservar la cohesión de su gente. Es como si les dijera que el ser humano tiene necesidad que se le recuerde que es ser humano, y que si está comprometida con la verdad, no le importa pasar por una mentira. Nicole afronta la verdad, se reconcilia con ella misma para poder seguir su vida”.



Tiene con su padre una relación incestuosa, incesto ideal y romántico no basado en la fuerza sino en la confusión y la confianza, una suerte de mundo secreto entre padre e hija, truncada por el accidente. Adiós sueños, adiós ilusiones, adiós inocencia.

“La relación se rompe –continúa Pérez Turrent- y contra lo que ocurría en *Exótica* se dice: la cuestión no es saber quién nos trajo al mundo sino quién nos hace quedarnos. Así se rehace y rehace a su comunidad que ya puede refugiarse en el odio”.

Para narrar, Egoyan ha elegido una forma compleja y fragmentada, en la que los elementos adquieren pleno significado sólo al ocupar su sitio en el rompecabezas final, "el tono, es ahora realista, aunque su estructura —explica Carlos Bonfil—, sencilla y lineal en apariencia, ofrece, según declaraciones del director, un record de 32 desplazamientos temporales es decir, la intrusión constante de los hechos pasados en el presente".

Otra imagen interviene oportunamente: la parábola del flautista de Hamelin, del poema de Robert Browning, y la trayectoria de los niños a la muerte. Esa imagen es



también la de Mitchell conduciendo a los habitantes del lugar a un tribunal popular en calidad de verdugos.

La inmensa fluidez de la película hace que el espectador experimente cierto tipo de hechizo que se convierte en un medio casi mágico para alejar el peligro, el desgarramiento, la discontinuidad, el abismo, en una palabra: la muerte.

Stéphane Bouquet acota: “elegante es la palabra que viene a la mente al ver la última película de Egoyan. Elegante en la fluidez de la dirección, en el formato, en complejidad de la edición que mezcla los tiempos sin apocar jamás la claridad del relato, la voz en *off* que dice una y otra vez un hermoso poema de Robert Browning”.

Egoyan nos ofrece fascinantes juegos sobre la imagen que nosotros hacemos de nosotros mismos. Además del sistema narrativo que confiere a los niños un estatus particular. Mudos a excepción de una ocasión en la cual uno de ellos pregunta por qué en el poema los niños mueren por culpa de los padres.

El resto de la trama los reduce a la dimensión de las imágenes, de los iconos vivientes. Esta falta de encarnación de los niños al igual que el juego interiorizado de los adultos, marca uno de los más bellos efectos que tiene la película. “En este tipo de detalles mínimos –asienta Pérez Turrent-- se reconoce la mano de un creador que se dirige a nuestra imaginación y sus límites, autor libre que se conduce a espectadores considerándolos igualmente libres”.

Stéphane Bouquet

concluye: “Perdidos entre los
artificios del tiempo y la
blancura del espacio, uno no
está seguro de encontrarse en

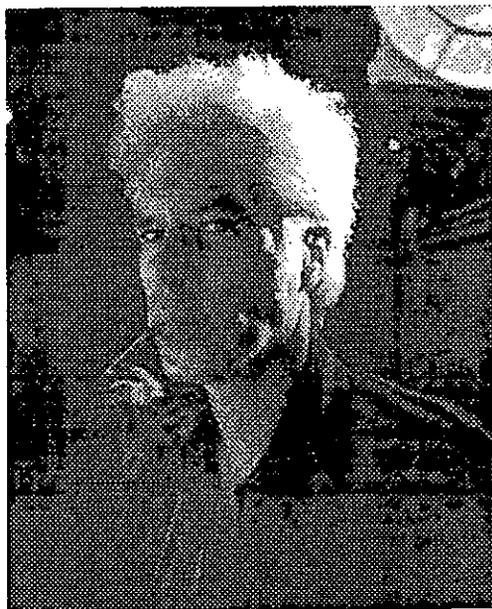


un mundo casi fantasmal, de hombres muertos por la muerte de otros. El
Dulce porvenir será para un pueblo de sobrevivientes”.

Esta película es sin duda una magistral lección de cine.

Jim Jarmusch:

un extraño en el purgatorio



En Akron, Ohio, se pueden hacer pocas cosas durante el día que no sea la fabricación de neumáticos de todos los tamaños posibles, eso o quitar la nieve de las aceras. Pero la capital del caucho es muy distinta durante la noche, o al menos lo era a finales de los setenta, cuando en esta ciudad surgió toda una escena de músicos, cineastas y actores que llegaban desde Inglaterra.

No es de extrañar, pues, que Jim Jarmusch, quien vio la luz en el helado invierno de 1953, estuviera destinado a convertirse en criatura nocturna, a soñar cuando la *Noche cae sobre la Tierra*.

Pero Jarmusch era demasiado poco americano para Norteamérica, lo que encaminó sus pasos a la literatura inglesa primero y a trasladarse a París después. Llega allí la primera llamada: devora y se empapa de cine francés. Es lo que lo impulsa a estudiar cine en Nueva York. La segunda llamada: conoce a Nicolas Ray (*Rebel Without a Cause*, 59), con quien aprende y trabaja.



STRANGER THAN PARADISE
A NEW AMERICAN FILM

Ray acaba ayudándole a realizar su primer largometraje, *Permanent Vacation* (Vacaciones permanentes, 80), un 16 mm que fue tan aclamado como su trabajo de graduación *New World* cuando,

convenientemente alargado, se convirtió en *Stranger than Paradise* (Extraño en el paraíso, 84), Cámara de Oro en Cannes y catalogada ya como una película de culto. Estos dos primeros trabajos en un estupendo blanco y negro, se complementan a la perfección en una trilogía con *Down by Law* (Bajo la ley, 86).

José María Espinasa columnista del diario *La Jornada* afirma: "**Down by Law** confirmó lo que su primera película insinuaba: estamos ante una mirada muy distinta a la del cine convencional, renovadora en su sencillez, minimalista, mezcla inteligente de lirismo narrativo y sobriedad formal, lejos de alardes épicos y de la parafernalia de los efectos especiales".

Jim Jarmusch formó parte de una promesa de renovación del cine norteamericano cuyos modelos Hollywoodenses estaban agotados y donde no parecía haber ninguna salida. En esa promesa hay que situar a algunos compañeros de aventuras, como Steven Soderbergh (*Sex, lies and videotape*, 89) y Gus Van Sant (*Drugstore Cowboy*, 89).

El color entró en la vida y el cine de Jarmusch con *Mystery Train* (El tren del misterio, 89), peregrinación cinematográfica a Memphis, la *Sun Records* y el origen del *Rock and Roll*. Es una comedia que se desarrolla durante un período de veinticuatro horas en Memphis, Tennessee. De hecho, *Mystery train* es en sí misma una trilogía porque comprende tres historias relacionadas entre sí, como esas películas japonesas desarrolladas a partir de diversas historias de fantasmas o las italianas formadas por varias comedias románticas enlazadas.

Pero en Memphis es una italiana la que recibe la visita de un fantasma y la japonesa la que tiene una cierta inclinación romántica. Y como siempre, al final todo sale mal. Ya sea porque los personajes no se llegan a conocer o encontrar verdaderamente.

La noche es de los taxistas. Nadie vive más intensamente sus interioridades. En 1991 Jarmusch puso en hora los relojes de cinco ciudades y sentó al volante o en el asiento del pasajero a Beatrice Dalle, Wynona Ryder o Roberto Benigni. Como en toda película episódica, *Night on Earth* (Noche en la tierra, 91) es irregular, pero con momentos sublimes, una prueba de fuerza a la hora de emplear todos los lenguajes narrativos posibles.

Mystery Train y *Night on Earth* de este cineasta independiente eran sólo el prelude de lo que se considera como una de las joyas filmográficas de la década, el reformulado género *western* y la vuelta al blanco y negro en una aventura interiorizada: *Dead Man* (Hombre muerto, 95).

Jim Jarmusch: todo un personaje.

La ambición metafísica vuelta estilo:

DEAD MAN

1875. En algún lugar del Oeste norteamericano.

Su nombre. William Blake.



Dead Man sexta película de Jim Jarmusch aborda la epopeya del un joven contador de Cleveland, William Blake (Johnny Depp), en algún rincón infernal del salvaje oeste a fines del siglo XIX, al que llega porque ha sido contratado por una compañía metalúrgica, sin imaginar

jamás los peligros a los que se va a enfrentar.

Nombre que apenas si le pertenece, es homónimo del poeta inglés (1750-1827), autor de *Paradise lost* (Paraíso perdido) y *The Marriage of Heaven and Hell* (Bodas del Cielo y el Infierno), entre otros.

En la primera secuencia William Blake, el contador, atraviesa en tren todo el país, desde Cleveland, hasta el último pueblo en la línea del ferrocarril, compartiendo el viaje de monótonos paisajes, montañas, bosques y más montañas, con extrañas y diversas criaturas: comerciantes y curtidores de pieles de bisonte, todo esto para llegar a su destino (tanto en sentido estricto como figurado) y encontrar que el trabajo, por el cual dejó su ciudad tras la muerte de sus padres, ya ha sido otorgado a otra persona.

En "*William Blake cabalga de nuevo*", José Felipe Coria habla de ésta "excéntrica obra maestra", en especial de la parte inicial: "Este trascurso es iluminador, una forma de madurar tanto externa como internamente (paisajes y pasajeros desfilan; también estados de ánimo, sensaciones, pulsiones) en este purgatorio que es el tren"

Jarmusch en entrevista con Nicolas Saada de *Cahiers du Cinema*, habla de esta secuencia comparándola con la similar de Buster Keaton en *Go West* (1925): “En las dos secuencias se toma conciencia del tiempo por lo que vemos por las ventanillas del tren, pero aquí es por la evolución del paisaje, procedimiento muy minimal”.

En más sobre ese paralelismo con el film de Keaton, Tomás Pérez Turrent apunta: “desde el arranque hasta que el héroe se encuentra sólo en el bosque con *Nadie*, pesa el recuerdo de Buster Keaton (la elección de Johnny Deep no podía ser más clara en este sentido)... ambas secuencias son notables por su sencillez y economía. Quiere decir que Jarmusch no ha renunciado a su habitual minimalismo. Lo hace con su laconismo y su humor de costumbre, la diferencia es que las cosas son más sangrientas... como quiera que se vea es un *western* por lo menos estéticamente hablando”.

José Felipe Coria subraya que “la aguda asimilación de ciertas mitologías presentes en los filmes de John Ford, Howard Hawks, Nicolas Ray, con cierto tinte de Clint Eastwood y dosis de humor jarmuschiano, desembocan un *western* ciento por ciento norteamericano, puro, crepuscular, revisionista y minucioso”.

Un *western* en manos de un cineasta tan urbano como Jarmusch es para pensar que en él, puede pasar de todo.

En su vagabundeo por las oscuras tabernas y tugurios de este pueblo salvaje, Blake se ve envuelto en una serie de hechos prescritos por una fuerza omnipresente: Es conducido desde su frustrado intento de ser contratado por el despota



dueño de la compañía metalúrgica, John Dickinson (Robert Mitchum, en la cumbre de su mito), hasta la inusual y apasionada relación relámpago con la ex prostituta Thel Rusell (Milli Avital).

El destino lo encamina a ser, aún a su pesar, el asesino de Charlie (Gabriel Byrne), quien antes de morir le dispara y lo hiere gravemente produciendo una incurable herida cerca del corazón. A partir de este momento Blake se verá obligado a convertirse en un despiadado pistolero.

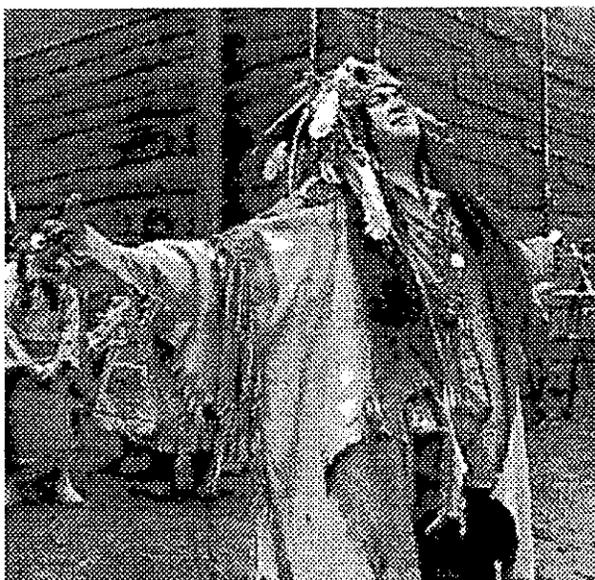
El muerto resulta ser el hijo de John Dickinson, éste ofrece una recompensa por la captura de Blake que desde este momento se convierte en



un fugitivo. Para asegurarse de que se cumpla su venganza contrata, además a los tres matones más temidos para que liquiden al asesino de Charlie,

el sanguinario Cole Wilson (Lance Henrikson), el joven negro Johnny “Kid” Picket (Eugene Byrd) y el lengua suelta Conway Twill (Michael Wincott).

Durante la persecución, Blake es ayudado por un indio (Gary Farmer), que se hace llamar *Nobody* (Nadie) o “el que habla fuerte sin decir nada”, hombre letrado, intuitivo y sagaz, que acompaña al “Ultimo Hombre Blanco”. Educado



en Oxford reconoce en William Blake (el contador) a su homónimo, el poeta, visionario, pintor y grabador británico que estuvo preso por sus ideas.

Lo que es completamente inédito en el cine norteamericano era un indio conocedor a fondo de los acontecimientos literarios europeos. Por ejemplo, es él quien admira y conoce al poeta, sus trabajos y visiones, mientras que su protegido blanco ignora hasta su existencia: -“Estúpido hombre blanco, ¿aún no reconoces tu poesía?... Ahora escribirás tu poesía con sangre”.

Jarmusch rechaza los estereotipos del género. No hay indio bueno ni blanco malo, ni lo contrario, y sí, en cambio, la complejidad inasible de dos temperamentos y una condición de excluidos que los hace coincidir en el territorio cambiante, que aparentemente asfixia.

Dead Man es uno de los filmes más desconcertantes de la década y donde el director lleva al extremo ese gusto muy particular por enfrentar a sus personajes con ambientes que en principio les son totalmente ajenos, como si todo partiera de un malentendido que se torna irremediable.

El absurdo y la parodia surgen de este choque de extremos entre individuos de apariencia inofensiva en tierras cuya magia es creada por la lejanía, aunque ellas no sean más que pueblos desolados.

Javier Betancourt coincide en que “el tema recurrente del hombre común extraviado en el extremo del mundo convierte a Blake en un ser absurdo. Y sus mejores y peores cualidades se tornan extraordinarias, como descabeñado es el ambiente en el cual queda atrapado. El choque de códigos al que Jarmusch somete a su William Blake no hace más que poner en evidencia el abismo de soledad del hombre moderno”.

Nobody le enseña a enfrentar los temores y consecuencias de ser un hombre muerto y se elige así mismo para facilitar el viaje al más allá, o tal vez para ser el digno compañero de este hombre que viaja muerto en un lentísimo proceso de agonía en el que verdaderamente ha dejado de ser alguien.

Cuando William se hace acompañar por su amigo indio y éste, agazapado, le deja presentarse solo a sus posibles perseguidores, el joven puede



responder a la pregunta: “¿Con quién vienes?”, con un escueto y sincerísimo “Con Nadie”. Una forma de esquivar amenazas reales con ficciones caprichosas.

El lenguaje confunde, las imágenes desorientan: el territorio que atraviesan William Blake y su amigo Nobody es, literalmente, una tierra de Nadie.

La película traza una extraña aventura en la figura de un insólito héroe que recorre su propio destino, un destino que le lleva a lo desconocido. Esto último, si bien se inscribe en el más clásico planteamiento del género, es atravesado constantemente por situaciones absurdas, paródicas, extrañas, que confieren a la historia un tono poético, en palabras del propio Jarmusch, metafórico.

Y una de estas metáforas, quizás la más importante, es la muerte. Atrapado en un espejismo el William Blake del oeste descubre el aspecto más terrible de la realidad del ser humano: la muerte. Allí donde surge la poesía y la visión de la trascendencia.

-Cada noche... y cada mañana algunos nacen para la miseria.

-Cada mañana, cada noche unos nacen para un dulce placer.

-Unos nacen para un dulce placer otros nacen para la noche eterna.

Nobody de William Blake (Proverbs of Hell)

Blake, *Nobody*, el ferrocarril, en sí todos los elementos con los que cuenta el filme, se mezclan como un alfabeto disponible, como una paleta para el pincel del director, para describir la muerte como una condición radical del exilio. El camino errático por los bosques, lagos y nieves del Oeste de Norteamérica nos transporta hacia la esencia, en clave siempre poética, de una historia unida a la naturaleza.

También podría ser entre otras posibilidades, una historia de fantasmas. Esto se sospecha desde el principio cuando William va a ver al dueño a la Fundición Dickinson,



escena en la que Robert Mitchum hace literalmente una aparición, la última de su vida, como si fuera un fantasma.

- *Levántate y guía tu carreta y tu arado sobre los huesos de tus muertos.*

Nobody de William Blake (Proverbs of Hell)

El filme toma su verdadero tono de iniciación, de aprendizaje de lo fantástico-realista cuando se plasman en la pantalla precisamente las visiones que más interesan a este indio jovial y sabio, y son éstas las que influyen de modo definitivo en el estilo visual de la obra. Era natural que fuera así: las raíces y convicciones del cineasta estaban en la poesía *beat*, los psicotrópicos, el *rock* y la cultura autorreferencial de los años 60.

“Ya Van Sant –recuerda José María Espinasa- había intentado ir más allá, al transferir la experiencia con ácidos y otras drogas al campo de la narración cinematográfica, algo que de manera más plausible habían hecho los pintores. El estetismo natural de la obra plástica permitía cifrar ese alucine, pero al traducirlo en términos puramente visuales se perdía el elemento narrativo”.

Jarmusch entendió siempre que el potencial expresivo estaba en la mirada y no en lo que se miraba, que por eso las fantasías psicodélicas se habían vuelto *videoclip* y no narración cinematográfica. La aventura tenía que ser interiorizada en personajes que vivieran en función de esa cualidad descubierta, ni esotérica ni trivializada.

Sobre esta exposición psicotrópica, Tomás Pérez Turrent concuerda al afirmar que son precisamente las visiones de este indio jovial y sabio las que influyen de modo definitivo en el estudio visual de la obra.

La parte final es espléndida, un verdadero delirio por su fuerza fantástica y poética. Quizá Blake está muerto, aunque no por la bala que se aloja muy cerca del corazón, ni por los



matones que desde que inician su persecución lo dan por muerto. *Nobody* lo lleva con los indios del Pacífico para que éstos le construyan una barca “para ir al espejo, donde el agua se encuentra con el cielo”.

William Blake es portador y dispensador de muerte, y Nadie es quien oficiará su tránsito final hacia la Otra Orilla, como un amigo cómplice, frente a una laguna situada en el Oeste mítico.

Cuando *Nobody* empuja la barca, casi una carroza fúnebre, sobre las olas su rostro es de seguridad: sólo él sabe lo que le espera a Blake,



al que quiere llevar si no a la vida de fantasmas, por lo menos a la vida espiritual del más allá, tal ha sido su objetivo desde el principio. Quizá él ya estuvo del otro lado. Si *Nobody* no es un fantasma, de todas maneras estuvo allá en visión, tal vez de un viaje, tal vez de peyote, hongos o similares.

Es tiempo de volver a casa dice Nadie, pero a dónde: ¿Inglaterra? ¿Londres? De todas maneras, es seguro que no volverá a Cleveland:

-Es hora de que partas William Blake, que vuelvas al lugar de donde viniste.

-¿Quieres decir a Cleveland?

- Allá, de donde vinieron los espíritus y a donde todos los espíritus vuelven.

Este mundo ya no te concierne.

Ese hombre muerto con el cual viajamos es la contrapartida, la sombra luminosa, el amor, la amistad viril pura. Sentimientos de los que el protagonista de la cinta no se ve despojado sino de los que se desprende. La cinta de Jarmusch hace pensar en un paseo entre la amistad y la muerte, a tal punto que el impulso vital y la fatalidad se encuentran entremezclados en la historia.

La mejora construye caminos rectos, pero los caminos tortuosos sin mejora alguna son los caminos del Genio.

William Blake (Proverbs of Hell)

Las intuiciones del cineasta y las formidables caracterizaciones de Johnny Depp y Gary Farmer, pudieran de alguna forma convocar no



sólo los paisajes del siglo pasado, las devastaciones del odio racista y las pequeñas épicas personales y colectivas de los colonos, sino también, en una alegoría todavía más amplia, el espíritu mismo de la generación de los años 60 del siglo anterior, con sus comunas, sus utopías y sus rechazos culturales.

Filmado en blanco y negro es un estilizado *western* que busca expresar lo máximo con los mínimos detalles, es fiel a los mitos del oeste vistos en su desnudez, desarma los tradicionales climas del género y está lleno de humor e ironía, todo como marco para contarnos una historia de iniciación que aterriza como metáfora sobre la civilización estadounidense.

Al poderoso clima lírico contribuyen una hermosa fotografía en blanco y negro de Robby Müller y la electrizante banda sonora de Neil Young, sin duda uno de los atractivos de este filme. Junto a esto se presentan elementos con el sello de la casa: fundidos a negro y salidas de negro para diferenciar situaciones, planos en movimiento, elementos disturbadores de carácter intemporal, etcétera.

El profesor universitario de la cátedra de Apreciación Cinematográfica en la ENEP Aragón, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y en Casa Lamm, Salvador Mendiola afirma, que “és un placer ver a Jim Jarmusch en todas y cada una de sus obras, en particular en ésta donde sus secuencias exquisitamente trabajadas con fundidos en negro terminan por tener un papel fundamental, pueden considerarse por sí mismas como una obra de arte y son éstas las que determinan el ritmo de toda la cinta”.

Jorge Ayala Blanco agrega: “Es una imaginaria desesperación crepuscular, lirismo en claro-oscuro, usurpación de persona que desemboca en verdadero sopio de poesía iluminista inglesa sobre las trágicas criaturas-prolongación infinita de la muerte... Los nuevos *Proverbios del infierno* de William Blake: un misticismo materialista”.

Y contundente Tomás Pérez Turrent afirma que *Hombre muerto* “es una película grave y extraña que se desarrolla con un ritmo muy calculado, que apuesta por la exasperación y por todos los sentimientos y sensaciones que provoca el cine como una de las bellas artes”.

No hay en este filme acción propiamente, y mucho menos suspenso. Un director como Jarmusch, tan atento en otras cintas a los efectos visuales o a la ocurrencia humorística, no insiste en ello en ésta, su mayor experiencia minimalista.

Jarmusch escribe y dirige la película con la mirada fresca y atónita de un artista de creer lo que ve. Enfatiza los elementos de realismo propio del *western*, la suciedad, el polvo y el frío, junto con la brutalidad de las costumbres de los pioneros-fundadores de esta sociedad, además despoja al filme de prácticamente toda emoción anecdótica, lo vuelve aventura interior sin distanciarse de sus referencias clásicas, que sirven de fondo para narrar uno de los viajes iniciáticos más bellos jamás contados.

Dead Man es posiblemente uno de los retratos más lúcidos que el cine estadounidense reciente haya brindado del ideal americano, de su colapso, y del desencanto juvenil. Lograrlo de esta manera oblicua, con un humorismo agudo y sereno, y sin el menor asomo de presunción moralista, es indudablemente trabajo de artista.

Peter Greenaway un cineasta controvertido



El británico Peter Greenaway (Gales, 1942) es un cineasta del que difícilmente puede darse conceptos cerrados: un director que ha hurgado en demasiadas partes y de distintas maneras para obtener de todo ello una mirada que tampoco puede definirse desde los cánones de tradición y la norma. Las convenciones para este director han quedado rotas hace mucho tiempo y su cine siempre merece una percepción atenta, crítica y lúdica.

Peter Greenaway nunca en el cine se ha andado con medias tintas a la hora de acercarse a temas y circunstancias fronterizas, en las zonas menos asibles, dentro de los extremos. Ha dado otro sentido al asesinato, a las relaciones sexuales, a la idea del arte, a la historia. Ha trastocado todas las posibles formas de acercamiento tradicional a sus textos porque ha propuesto lecturas alternas, más ricas, por lo tanto, también más inquietantes.

En 1998, Greenaway presentó su más reciente cinta titulada *8 1/2 Women* (Ocho mujeres y media) "es mi última película clásica", precisó el cineasta. "Me parece que, por ahora, el cine que para mí representa *Los libros de Próspero* es más importante que el que encarna *El bebé de Mâcon*. Creo que habré de dirigirme más hacia una asociación física de la imagen como elemento plástico que hacia la imagen como ilusión, como ventana al mundo".

El futuro de Greenaway es una incógnita, pero según sus propias palabras tiene planeado: " hacer dos nuevas películas, una se titula *The Tulse Luppert Suitcase*, en la que espera poder realizar mayor manipulación de imágenes. Será un conjunto de cuatro filmes en forma de dos CD ROMS y dos discos de video audionumérico (DVD) y será difundido por Internet y en forma de serie televisiva semanal de 52 capítulos, uno por cada semana del año. Además, la película será rodada en 20 idiomas diferentes".

El otro proyecto es *Quadruple Fruit*, en la que quiere volver a jugar con las ideas de tiempo, asociando pantallas múltiples. "Yo necesito una paleta más amplia"-agrega.

A pregunta expresa por Leonardo García Tsao durante una entrevista realizada en el Festival de Cannes de 1996 y publicada en el suplemento cultural del diario *La Jornada*, respecto al futuro del cine, este propositivo cineasta manifiesta:

“— Estoy seguro de que la revolución digital afectará la elaboración de imágenes y nos dará a todos los cineastas la libertad de convertirnos en animadores primarios de la mejor manera posible. Cuando seamos liberados de la esclavitud a la fotografía, el cine entrará en su propio dominio, que es la invención de la imagen. Todo indica que el concepto de lo que llamo el “cine *Casablanca*” tendrá que desaparecer. Una vez que la generación Nintendo se apodere de los medios de producción, ya no nos satisfará sentarnos quietos en la oscuridad, mirando en una sola dirección a una pantalla plana, bidimensional, cubierta de sombras. Ya no bastará para la imaginación humana. Debo añadir que el cine se encuentra en la necesidad desesperada de una reinención, pues ha estado estancado en el último par de décadas. Ya es tiempo de que el cine en verdad se reinvente para sobrevivir”.

Y como señala Tomas Pérez Turrent: “Cuando uno ve el cine de Greenaway, se da cuenta que los pobres mortales condenados al infierno de la estupidez y la estulticia hollywoodianas, vivimos aún en la Edad Media del cine”.

Lo que habría que preguntar es si sólo del cine.

Imágenes barrocas llenas de exceso y sensación:

THE BABY OF MÂCON

En su octavo largometraje toca, como es su costumbre, una cuerda fría, cerebral, intelectual y de ninguna manera lírica, lo que no le impide alcanzar resultados delirantes y como siempre bastante singulares.

El bebé de Mâcon se desarrolla a mediados del siglo XVII, y a partir de datos y hechos que lo permiten y lo hacen creíble, se establece el caso de creación (fabricación) de la figura de un niño-santo que es explotado y manipulado con el consiguiente martirio.

La película sin ser rigurosamente histórica, es un delirio barroco basado en casos semejantes ocurridos en los primeros siglos de la cristiandad, se presenta como una metáfora del abuso de autoridad por medio de la religión, es una fábula sobre la inocencia y los efectos corruptores del poder.

Toda la película es sobre la manipulación de nuestras emociones. En el cine y en el teatro se nos presentan constantemente hechos que sabemos no son posibles... Esta idea particular es la que la alimenta

Peter Greenaway

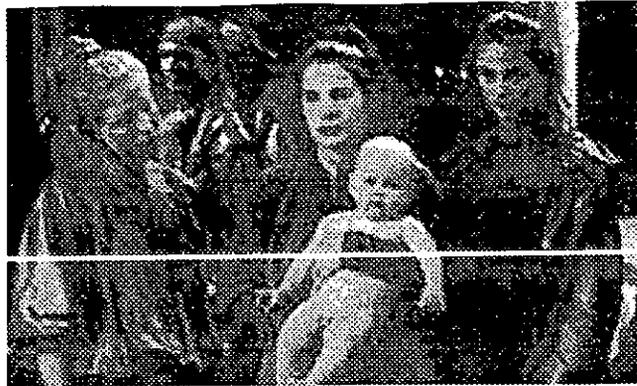
Los hechos se desarrollan en la ciudad-catedral de *Mâcon*. El bebé, hijo de un hombre maduro (Tony Vogel) y una mujer



vieja, se convierte rápidamente en fuente de grandes provechos materiales de su propia hermana (Julia Ormond), que termina por apropiarse del niño haciéndose pasar por su madre a pesar de ser virgen, identificándose con la virgen María: ella también es madre y virgen, ha repetido el milagro y el misterio de la Inmaculada Concepción.

Hoy día uno de los temas más escabrosos en todo el mundo es la explotación de los niños, sea en términos de abuso sexual, o de fuerza de trabajo infantil, o en el uso de niños como accesorios de moda, que es de hecho el punto de partida de *El bebé de Mâcon*.

En esta producción el cineasta evoca, asimismo, los rituales de la fertilidad y las atrocidades de las superstición: La comunidad de *Mâcon* se ha



alejado de Dios y descuidado su catedral, que se desmorona. Padece por ello el castigo del hambre y la esterilidad de sus mujeres y sus campos. Pero una mujer calva y deforme da a luz a un niño sano y vigoroso que colmará de beneficios milagrosos a las mujeres estériles de la comarca.

El concepto acerca de las creencias esenciales del barroco de la Contrarreforma del siglo XVII son propaganda para acabar con el escepticismo sobre la religión católica: no sean racionales, no piensen, sólo crean y tengan fe. Y, de alguna manera el cine del siglo XX funciona como propaganda para el capitalismo: promete la luna y las estrellas con sus finales felices y nos asegura el bienestar; claro está, si se tiene dinero en los bolsillos.

Peter Greenaway

La pieza que vemos dentro de la película se desarrolla en un prólogo, tres actos y un epílogo, que es exactamente la división del filme como tal.

*He comprobado, desde **El contrato del dibujante**, que por lo menos una tercera parte del público abandona la sala cuando se proyectan mis películas. Con **El bebé de Mâcon** eso es muy pertinente porque la película está dividida en tres actos y una tercera parte del público desaparece a la altura del tercer acto.*

Peter Greenaway

A los cuatro años el niño-santo (Nils Dorando) es un niño espléndido, rubio, hermoso, consciente de su importancia. Provoca histeria, tumultos, hace milagros y sobre todo hace creer. Es en este momento cuando el filme toma dimensiones de ruptura con los valores, con las formalidades de una Iglesia, que aquí más que nunca muestra su verdadero rostro: el de la codicia. *El bebé de Mâcon*, sin duda, tiene una evidente y fuerte carga blasfema y provocadora.

“Lo interesante es que la película –argumenta Tomás Pérez Turrent-- se desarrolla en dos planos, en el tiempo teatral



y en un tiempo, digamos real-histórico. En el tiempo teatral se trata de un melodrama religioso... que interpretan unos actores en escena (en la catedral de *Mâcon*), auspiciados por un príncipe histórico, Cósimo Medicinis (Jonathan Lacey), que así piensa ganar indulgencias.

“Mientras tanto –continúa-, el tiempo real o histórico es un momento en que la peste ha hecho estéril a todas las especies. El nacimiento del bebé, producto de una vieja pareja, es el primer milagro y desencadena conductas mágicas tanto en la escena como fuera de ella. En el tiempo real, es decir los cuatro años de vida de ese niño hermoso dotado de poderes mágicos y objeto de veneración, el público (los fieles) tiene también un papel capital puesto que a él se dirige la fabricación del niño-santo y sus milagros. Desde aquí se inicia la mezcla entre actores, público y los diferentes grados de fatalidad de sus actos, de tal manera que es muy difícil saber quién actúa y quién no”.

“*El bebé de Mâcon* –para Carlos Bonfil-- es la filmación de una obra de teatro, con un público inmerso en una ‘ilusión cómica’ que confunde ficción con realidad, lenguaje teatral y relato cinematográfico”.

A fin de cuentas, uno y otro de los niveles se refieren a la inocencia explotada, y esto no es de ninguna manera algo privativo de del siglo XVII. La explotación hoy sigue vigente, basta ver a los niños de la calle, la prostitución infantil o, en el polo opuesto, la utilización de los niños en la publicidad en general.



La hermana lo utiliza no tanto para hacer fortuna como para nutrir sus propios fantasmas y particularmente el de ser María madre de Jesús. El niño es explotado en la pieza teatral, los actores y demás miembros de la puesta en escena también lo explotan pero ellos a su vez serán manipulados y explotados por la Iglesia y

serán víctimas de la falsa religiosidad sensacionalista que dominaba en la época... ¿sólo en la época?

*Siento que la película encuentra un blanco, obviamente, en la Iglesia Católica Romana, pero para mi representa también cualquier régimen totalitario. Podría tratarse igualmente del comunismo o del capitalismo. Un poco en el sentido en que el canibalismo en *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, fue usado tanto como metáfora como una realidad, mi interés era mostrar cómo los grandes bloques de poder pueden humillar y destruir a los individuos con quienes estén asociados, si tienen deseos de permanecer en el poder. Así que la Iglesia Católica, por el siglo XVII y el medio en que se desarrolla la película, es el villano de la pieza, pero podría representar otros grupos de poder, en otras sociedades.*

Peter Greenaway

Y es que el paralelo entre el espectáculo teatral y las ceremonias religiosas, entre los actores y los oficiantes, y entre el público y los fieles es total y fundamental para la comprensión de la obra.



“Hay en esta cinta –
señala Ysabel Gracida–
una actividad lúdica
constante, miles de
guiños por minuto,
representación de la
representación dentro



de una época del todo determinada, hecha de diferentes signos polivalentes”.

La idea del espectáculo dentro del espectáculo me ha interesado desde siempre. El hecho de tener que oponer el espectáculo a la palabra, anuncia ya la dualidad del cine: la palabra y la representación... es un problema que nunca dejará de interesarme pues para mí el texto y la representación son muy importantes.

Peter Greenaway

“En esta película, Greenaway se aleja de sus búsquedas formales más recientes, de su manía por combinar cine y video, tan presente en *Los libros de Próspero*, y regresa a la estilización visual característica— asegura Carlos Bouffil.

En el caso de El bebé de Mâcon pensé necesario tomar unos pasos atrás, reconsiderar mi posición y ver si aún podía perpetuar una riqueza de imagen y sus asociaciones barrocas sin tener que recurrir a la nueva tecnología. Peter Greenaway



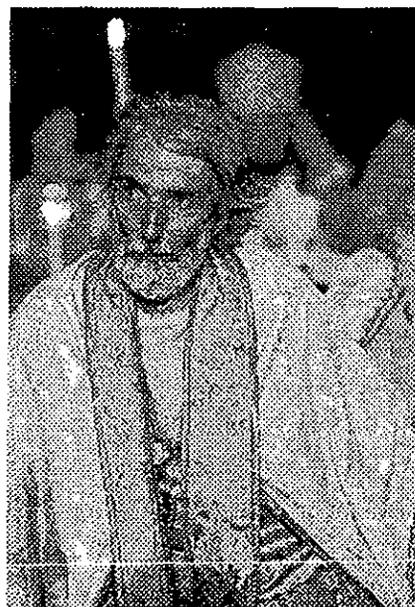
Los prolongados movimientos de cámara y la complejidad de los planos-secuencia revelan un insólito aprovechamiento del espacio real (una iglesia abandonada en Ámsterdam) que es a la vez escenario para un auto sacramental, sitio de sacrificios, teatro y *set* cinematográfico.

“*El bebé de Mâcon* –observa Tomás Pérez Turrent-- es también, como todas las películas de Greenaway, una obra impresionante desde el punto de vista estético, filmico y técnico: movimientos de cámara tan sabios como sutuosos, la coherencia de su universo estético y de su pensamiento, y un sentido muy agudo para confundir la ficción con la realidad y el lenguaje teatral con el relato cinematográfico”.

El cine es un artefacto, una irrealidad total. No estoy de acuerdo con aquellos que piensan que el cine puede ser naturista o realista; en el momento en que se escoge dónde poner la cámara, el naturalismo o realismo empiezan a deteriorarse. Así que siempre he tendido al cine que reconoce su propia artificialidad.

Peter Greenaway

El pesimismo de Greenaway (cuyo cine es cada vez más difícil de ver y de seguir, más duro, más agresivo) es un poco más radical que en sus anteriores películas. Su *bebé de Mâcon* es en cierta forma lo que *Salo* (1972), fue para Pier Paolo Pasolini o la *Última tentación de Cristo* (1988), para Martin Scorsese, pero sin la religiosidad de éstos.



No voy a disculparme por los temas, el contenido y la forma de mi cine. Es un cine que quiero hacer. Pienso que explora áreas del tabú extremadamente sensibles. Una de las personas que siempre ha estado en mi Olimpo personal de cineastas es Pasolini: era un director de talento extraordinario que también gustaba de aceptar riesgos. Pienso que si necesitamos un cine adulto y sofisticado, a ser tomado en serio, debe abordar temas serios y sensibles.

Peter Greenaway

Greenaway asegura que el cine no tiene nada que ver con la realidad sino con los sueños, tal vez por eso evoca en imágenes exuberantes la



corrupción de la Iglesia y la furia de las supersticiones populares. Sin embargo, sus películas se parecen cada vez más a las pesadillas. Quizá por eso valen la pena.

El bebé de Mâcon es un espectáculo en todo sentido, una representación que nos dejará un profundo sacudimiento y un placer estético extremo. Es una película singular, desbordante: uno de los momentos más intensos de su filmografía.

Préstame tu piel para escribir una palabra:

The Pillow Book

“El olor a papel blanco es como la esencia de la piel de un nuevo amante.” Nagiko



El arte de la caligrafía da vida a *The Pillow Book* (El libro de cabecera, 1995). De exigencias técnicas y de producción extraordinaria la han llevado a ser probablemente su creación más deslumbrante y rigurosa. En un principio, la película debía llamarse *27 hechos de tinta y sangre*, posteriormente la referencia al libro *El libro de cabecera* de Sei Shonagun se volvió a tal punto sustento narrativo y referencia simbólica que, sin ser la cinta adaptación de esa obra literaria, llegó a tomar su nombre.

Además de estos trabajos previos habría que sumarle los textos escritos sobre los hombres-página, también publicados en el libro para tener el cuerpo de una película que no se agota en los límites de la exhibición.

Tengo un enorme optimismo en que los libros estarán con nosotros por otros mil años, por lo menos. Los libros aún tienen características que no son repetibles en otros medios. La noción misma de la "fiscalidad" del libro, la capacidad de hojearlo, creo que están muy arraigadas en el corazón de la cultura occidental y estoy seguro que habrá mucha resistencia a renunciar al libro.

Peter Greenaway

En Kioto, un artista dibuja ideogramas sobre el rostro de su pequeña hija Nagiko (Vivian Wu), quien heredó el gusto por la pintura y



los escritos íntimos y milenarios de Sei Shônagon, una cortesana del siglo X que después de ser abandonada por su amante reconoce que la vida sería todavía más triste sin la literatura, y decide escribir sobre la piel de los hombres que conoce: "... la visita inesperada de un amante/ el paisaje nevado/ un plato de huevos de codorniz/ el color invariablemente opulento del índigo/...".

Es una película clásica y pictórica, como se han hecho tantas, que trata acerca de la historia de una mujer a quien hemos seguido desde los tres años hasta cerca de los 28; la última imagen de la película, la escena final, sucede el 31 de diciembre de 1999, a la media noche, lo que nos conduce al año 2000. Existe una razón para ello, ya que la película se inspira en un excelente y encantador relato clásico japonés, escrito en el año 1000. Así que del 1000 al 2000 establezco una simetría.

Peter Greenaway



El ceremonial de cada año en la conmemoración de su aniversario nos remite al acto fundador, a la creación, a esa escritura que es el soplo vital. El escritor-calígrafo que como se dice hizo Dios con el primer hombre, le escribe sobre sus ojos, escribe desde la frente hasta sus labios (los cruza de arriba abajo), se lleva el pincel al rostro y con apenas la yema de los dedos toma una gota de la tinta, y la extiende en los labios. Le escribe sobre su cuerpo: si lo que hizo le satisface lo firma, le da vida.



“En un principio, Dios escribió sobre el rostro, el cuerpo y el sexo del hombre, y al ver su obra terminada, satisfecho, inscribió en ella su nombre”.

La niña ama profundamente esta ceremonia, la exige cada cumpleaños y la buscará más adelante como una necesidad vital. Un día Nagiko observa, sin comprender, a al editor de los textos de su padre sodomizarlo. Esto, dice, lo entenderá mucho después...

Peter Greenaway señala que “ésta es su segunda película con un libro en el título; la primera fue, claro, *Prospero's Books*, donde hubo un intento deliberado de presentar textos escritos sobre la pantalla. En este caso, se trata de un drama moderno pero que tiene su precedente en la novela, de la autora japonesa Sei Shonagon”.

En ella, acota José María Espinasa: “la elaborada anécdota está bien integrada al discurso visual y la reflexión sobre la escritura. La historia no está oculta dentro de otra historia ni cifrada en elementos herméticos (aunque los hay), sino que se relata, y el espectador la puede seguir con toda naturalidad”.

Atendiendo a su propia vocación literaria, Nagiko proseguirá el trabajo de su padre, con una pasión sorprendente por la



caligrafía/escritura sobre su cuerpo. Ella trata de encontrar un amante generoso que domine los secretos de la caligrafía para convertirla de una mujer desnuda a una mujer vestida de gráficos, de una mujer vacía en llena, de abandonada a habitada.

Viaja a Hong Kong, tras romper con su imbécil marido, se vuelve importante modelo, tiene numerosos amantes-calígrafos, se vuelve escritora pero sin el éxito esperado porque le rechazan sus textos.

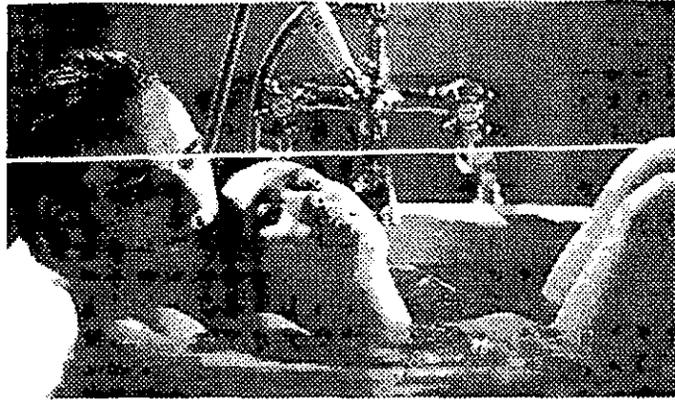
La revelación se presenta hasta que ella decide tomar la pluma para escribir sobre la piel masculina, en particular la de un traductor inglés, Jerome (Ewan MacGregor), amante del editor sodomita (el mismo que chantajeaba a su padre), que la convence de la necesidad de dejar definitivamente de ser papel para convertirse en el pincel y con él consigue recuperar, editar y publicar sus textos.

Nagiko, en busca del amante ideal, se topa con el amor. Jerome se vuelve una pantalla vacía, una piel para ser escrita con una o con varias caligrafías que inventan historias, fruto del deseo, de la pasión obsesiva. El resultado son enloquecidos mosaicos sobre una piel cómplice y sobre todo deseable.

Hay dos actividades humanas que siempre son estimulantes a la excitación y la sorpresa: una es el sexo, obviamente, y la otra, la literatura. Así que quise escribir un guión donde se unieran esos deleites, la carne y el texto, de manera muy íntima.

Peter Greenaway

Los amantes se encuentran en una bañera que es su íechno y una especie de borrador, ellos se tocan y juegan a borrar su propio



cuerpo. Nagiko al tocarlo desvanece la tinta con un placer doble: toca la piel y siente al hombre, ella es tocada y poseída, a su vez, por su obra. En la bañera la muerte se disfraza de sueño y ella se embarca en la muerte creyendo que es un sueño. Una vez más, las relaciones de poder se expresan en el campo de la sexualidad, y ésta diversifica sus expresiones de manera incontenible.

En *El libro de cabecera* la importancia abismal del placer estético es trascendental para satisfacer el deseo. En las páginas abiertas que son los amantes, no cuenta la satisfacción sexual sino hasta comprobar la calidad de lo escrito. Sobre la piel de Jerome dibujará los nuevos textos para el editor, pero enferma de celos decide no volver a verlo, éste al sentirse traicionado da un sentido shakesperiano a la historia al decidir suicidarse influenciado por Hoki (Yutanka Houda), fotógrafo y eterno pretendiente de Nagiko.

Tomás Pérez Turrent

señala que de alguna manera la caligrafía se convierte en un paso intermedio, en un vehículo del acto sexual y de la



muerte, pues se sabe que el acto sexual y la muerte están estrechamente vinculados.

Creo que sólo hay dos temas centrales para la mayoría de las actividades culturales. Uno es el sexo y el otro la muerte. Es perfectamente legítimo abordar cualquier tema en términos literarios, pero parece haber una incomodidad o incluso algo de vergüenza si de cine se trata, por lo que se me considera pretencioso por tratar grandes temas como el sexo y la muerte.

Peter Greenaway

La primera distinción de la película es su aspecto, “en ella –advierde Carlos Bonfil-- existen textos simultáneos en la pantalla de distintos niveles de tiempo y espacio, mediante recuadros, textos intercalados y una alteración de color y blanco y negro. Imágenes del pasado alternan con secciones presentes, en tanto que otras sugieren lo que está por venir”.

“La saturación de la pantalla es así –continua- profusión de signos y de claves interpretativas, como una película de Godard, donde la palabra escrita refuerza el poder de las imágenes y un recuadro altera sus dimensiones, proponiendo significaciones nuevas, desplegando en todo caso un tipo de representación más compleja y rica que la narración lineal del cine comercial”.

*Muchos pensaron que con el uso del **paintbox** confundí el lenguaje televisivo con el cinematográfico. Creo que estamos en los comienzos de un nuevo tipo de cine que se mueve del celuloide a la electrónica. Estoy seguro que el futuro del cine se encuentra en esa dirección. En **El libro de cabecera** llevamos a cabo la edición mediante una computadora, la cual me ofrece muchas posibilidades de manipular las imágenes como, por ejemplo, jugar con las relaciones de color y con las proporciones, además de puedo utilizar múltiples pantallas -esto sería imposible hacerlo si estuviéramos realizando la edición de manera tradicional.*

Peter Greenaway

“Esa innovación estilística conviene a la perfección al cine de Greenaway, el cual propone combinaciones semánticas y visuales que enriquecen un sistema de oposición temática: sexo y poder, trasgresión y venganza, regulación social y disidencia erótica, es según, la perspectiva religiosa, política, sexual o desde el cristal con que se le vea, una obra genial u horrible” —concluye Bonfil.

“A diferencia de *Los libros de Próspero* --añade José María Espinasa-, Greenaway maneja mucho mejor las herramientas que le proporciona el video de alta definición y el manejo de computadoras, sobreexposiciones y pantallas al interior de la pantalla, la fragmentación de la imagen como una manera nueva de la unidad visual”.

Tomás Pérez Turrent, por su parte señala que ha este director “le repugna la idea del plano como unidad y conjunto y, por ello, se dedica a tratar cada imagen (todo tipo de filtros insertos, extractos de texto que atraviesan la pantalla) para solicitar la atención del espectador, sin necesidad de que se instale en un principio, un fin y una duración”.

En lo que se refiere al relato el propio Greenaway advierte que “es otra manera de mirar la forma narrativa, ya que siempre estoy muy insatisfecho con la narrativa convencional, novelesca, del psicodrama, que impuso en el siglo XIX y que practica la mayor parte del cine”.



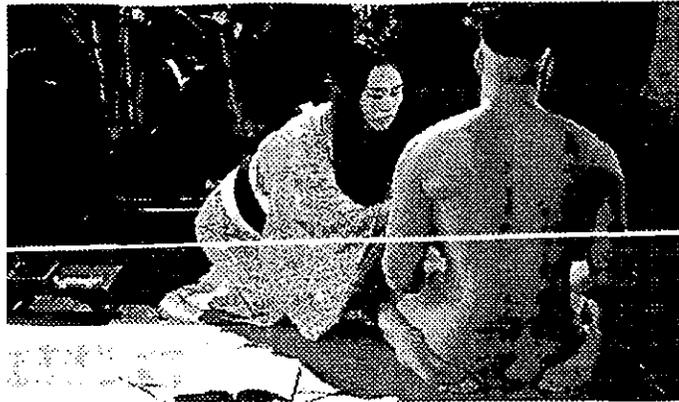
... Nagiko descubre de niña que su padre tiene negocios sexuales con su editor y años más tarde ella conquistará al amante de ese mismo editor. A tal grado que Jerome se suicida en medio de su propia confusión tras perder a Nagiko. Desesperado por la pérdida del joven políglota, el editor profana la tumba de éste, su amante muerto y hace con su piel un *libro de*

cabecera.

Ella sigue dibujando sobre su piel y la de otros hombres un conjunto de 13 libros que envía al editor como parte de un intercambio para obtener el libro de piel del amante en común. Son textos-vivos que encierran un desenlace fatal y el gusto de la revancha.

Nagiko es una de las heroínas implacables de Greenaway, dueña de su cuerpo y árbitro absoluto de los rituales de la sensualidad, entre los cuales destaca la obsesión de la escritura y su asociación con la carne.

Greenaway señala: “En Japón, el color del papel es el color de la piel japonesa, la tinta negra es el color del



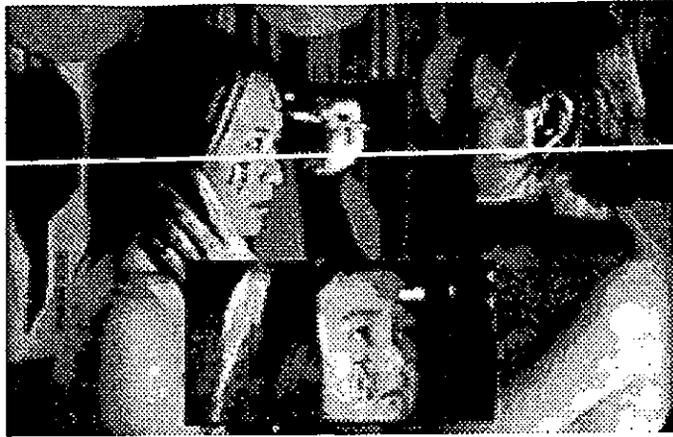
cabello japonés y el objeto para pintarlos es una pluma o un pincel, un objeto sensual inevitablemente comparable al pene. Uno siempre tiende a olvidar cuán eficaz y placentero puede ser un instrumento de creación”.

El director imagina que el Verbo fue, en el origen, escritura, y la divinidad no dijo “que se haga la luz”, sino que lo escribió. Y lo firmó. Volver a la piel-papel y a la escritura-caricia es otra manera de entender el libro sagrado, pero con la salvedad de que este acto de escritura es extremadamente pagano y sensual. El deseo no cumplido sino expresado-escrito. Es una condición extrema de la seducción. En esta película la caligrafía es un acto primordial: la escritura de Dios.

Soy ateo. Por lo tanto, no creo en el más allá. Creo que el ser humano sigue un proceso vegetativo inevitable; uno muere y eso es todo. Quizá sea una de las razones por las que practico esa forma de inmortalidad llamada arte.

Peter Greenaway

Así la escritura tiene como origen un acto de posesión y de entrega, la del calígrafo fundador, que da nombre y firma a su creación. Ese cuerpo en blanco es un



cuerpo que no ha sido amado, que no ha sido escrito, no lo ha firmado el creador, no tiene nombre.

El hallazgo de Greenaway en *El libro de cabecera* es, más que sensualizar la caligrafía, sexualizarla, radicalizar su sentido físico. En esta película lo que vive es un umbral entre el cine, ese viejo lenguaje audiovisual y una ¿nueva? caligrafía de lo imaginario.

En ese sentido *El libro de cabecera* es una apasionada historia de amor y venganza contada con la frialdad, más que de un cirujano: de un calígrafo por el cual no circula sangre sino tinta.

A manera de conclusión

Es inevitable no reflexionar a propósito del cúmulo de emociones y depresiones que provoca una película después de su proyección sobre todo en esta época donde predomina, de alguna manera, mayor libertad para cualquier actividad humana, en donde se rompe con todo aquello que se había establecido como forma universal, como modelo o patrón general en todos los campos.

En este tiempo donde la sociedad se rehace a partir de un mundo caótico, multidimensional y con un concepto de globalización que desemboca en la existencia de una proliferación vertiginosa de discursos, abriendo un camino para la liberación de las diferencias, no siempre nos lleva a ejercer la libre autodeterminación, ya sea por ignorancia o negligencia.

Actualmente, lo real se transforma en aquello de lo cual resulta posible obtener una ganancia económica o política y no como la evidencia de que existimos como entes creadores. Lo importante es la pose, el cliché.

Desde las imágenes del arte pop hasta el espectáculo mediático de la guerra del Golfo y la destrucción del *World Trade Center* de Nueva York, el mundo posmoderno es un circuito de fugacidad.

Y ese es el mayor obstáculo para realizar obras cinematográficas de calidad debido a que el mercado exige filmes de contenidos vacíos y sin ningún, o casi nulo, atributo artístico.

Esta búsqueda es el resultado de compartir experiencias, sueños e historias, alegrías y desilusiones, nuestro amor y todo aquello que nos vuelve humanos y nos identifica con realizadores de diferentes partes del mundo.

La vanguardia cinematográfica de fin de siglo, considero, son las películas que se anticipan a su propio tiempo por la audacia y gran empuje de autores con una creciente aceptación popular como Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, los hermanos Ethan y Joel Coen, Atom Egoyan, el controvertido Peter Greenaway, y un no muy largo etcétera.

Sin que ellos reivindicquen alto y fuerte una condición de autor, sus películas constituyen una obra completa de una pasmosa intensidad, de cierto modo son un conjunto de imágenes, ficciones, gestos, posturas y fantasmas, que resulta apasionante relacionar con la evolución de la sociedad, así como con el progreso del cine en la actualidad.

En ellos y en sus contemporáneos, se cifra la esperanza de que, a la vuelta de este nuevo siglo, el cine recupere un lugar importante dentro de las bellas artes, pero dejando en claro que la calidad que en ocasiones puede alcanzar el menospreciado cine comercial, nos recuerda que el arte no tiene por qué estar reñido con el entretenimiento.

En estos realizadores lo grotesco, el escarnio, la fantasía, la excentricidad, la vivacidad, la manipulación y la maquinación estructuran su cine, crean su riqueza y su auténtica profundidad. Hay sobre todo un juego muy sutil, en esa frontera invisible que separa el crimen y la locura, la norma y la rebelión. A niveles más profundos, abordan los fragmentos de la personalidad de sus personajes y lo cubren con un abanico de emociones y motivaciones.

Si bien es cierto que la inocencia en estos filmes nada tiene que ver con la de épocas pasadas, podemos afirmar que es porque la mirada del espectador también hace tiempo que ha dejado de ser inocente. Vivimos en un momento en que la realidad desmiente cualquier intento, por parte de las instituciones, de mostrarnos las bondades y privilegios de existir en un supuesto mundo feliz.

La industria filmica, por su parte, ha encontrado maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte adoptando ante ella una actitud de placer consumista, ofreciéndola como artículo de primera necesidad a una sociedad que la adopta, caso Tarantino, por el puro gusto de estar a la moda.

Pero lo que permanece en el cine de estos autores no es sólo su valor de provocación, por intenso que sea, sino su capacidad para ofrecernos una visión crítica de una sociedad en crisis. Más que un llamado a la revuelta, su trabajo se ha convertido en un retrato ácido y poético de la sociedad contemporánea.

El legado más valioso del fin de siglo es, evidentemente, sus imágenes, las cuales nunca se podrán ir de nuestra pantalla interior. Esas imágenes, inolvidables y al mismo tiempo efímeras, poseen la naturaleza que nosotros les otorguemos y atribuyamos con plena libertad, para que este nuevo milenio podamos proponer al cine como una forma de vida y como una búsqueda constante.

Es un hecho que las películas que me seguirán cautivando serán aquellas que me hagan olvidar que estoy en una sala cinematográfica, y que me envuelvan totalmente dentro del mundo que se presenta frente a mis ojos, en donde me conciba que no estoy mirando una película sino viviendo una experiencia.

Estoy seguro que ahora mismo dentro de una sala cinematográfica alguien intenta reconocerse en otras voces e imágenes. Inmersa en un instante eterno.

Fuentes de consulta

Bibliografía

Tarantino Quentin, *Pulp Fiction*, Ed. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, 164 pp.

Sánchez Vicente, *Violencia en el cine*, Ed. La Máscara, Valencia, 1996, 223 p.p.

Hemerografía

Aviña, Rafael, **“Kubrick alcanza su clímax”**, *Reforma Primera fila*, México D.F. marzo 9, 1999, p-4

Ayala Blanco, Jorge, **“Tarantino y el juego de irrisiones”**, *El Financiero*, México D.F., marzo 20, 1995, p-92

Ayala Blanco, Jorge, **“Coen y la radiografía cruel”**, *El Financiero*, México D.F., marzo 17, 1997, p-74

Ayala Blanco, Jorge, **“Revisitados infinitos feroces”**, *El Financiero*, México D.F., noviembre 10, 1997, p-98

Ayala Blanco, Jorge, "**Wenders y la industria de la paranoia**", *El Financiero*, México D.F., julio 27, 1998, p-83

Barbachano Ponce, Miguel, "**14o. Foro: especulaciones finales**", *La Jornada*, México D.F., junio 12, 1994, p-34

Betancourt, Javier, "**Hombre muerto**", *Proceso* 1095, México D.F., octubre 26, 1997 p-74

Betancourt, Javier, "**Había una vez un país**", *Proceso* 1073, México D.F., mayo 25, 1997 p-62

Betancourt, Javier, "**Kids**", *Proceso* 1087, México D.F., agosto 31, 1997 p-62

Bonfil, Carlos, "**Casino**", *La Jornada*, México D.F., marzo 22, 1996, p-27

Bonfil, Carlos, "**Perros de reserva**", *La Jornada*, México D.F., junio 5, 1994, p-28

Bonfil, Carlos, "**La museografía personal de Peter Greenaway**", *La Jornada*, México D.F., junio 23, 1997, p-27

Bonfil, Carlos, "**Trainspotting/La vida en el abismo**", *La Jornada*, México D.F., marzo 30, 1997, p-28

Bonfil, Carlos, "**Exótica**", *La Jornada*, México D.F., noviembre 25, 1994, p-31

Bonfil, Carlos, Traducción: "**Cult Fiction**", *La Jornada*, México D.F. 10 de marzo de 1995, p-25. Tomado de la revista francesa *Première*, noviembre de 1994.

Bonfil, Carlos, "**Hasta el fin del mundo**", *La Jornada*, México D.F., noviembre 25, 1992, p-29

Bonfil, Carlos, "**Kids**", *La Jornada*, México D.F., mayo 17, 1997, p-28

Bonfil, Carlos, "**Historia de Lisboa**", *La Jornada*, México D.F., enero 6, 1997, p-30

Bonfil, Carlos, "**Dulce porvenir**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 2, 1997, p-29

Bonfil, Carlos, "**Crash**", *La Jornada*, México D.F., febrero 11, 1997, p-29

Bonfil, Carlos, "**El infierno**", *La Jornada*, México D.F., noviembre 19, 1995, p-28

Bonfil, Carlos, "**Barton Fink**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 2, 1992, p-25

Bonfil, Carlos, "**El bebé de Mâcon**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 7, 1995, p-27

Bonfil, Carlos, "**El libro de cabecera**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 1, 1997, p-27

Calixto Albarrán, Jairo, "**Jackie Brown, entre Rarotonga y Angela Davis**", *Excélsior/El búho* 668, México D.F., junio 28, 1998, p-5

Carro, Nelson, "**Crash**", *Tiempo libre*, México D.F., febrero 6, 1997, p-7

Carro, Nelson, "**Krzysztof Kieslowski**", *Tiempo libre*, México D.F., agosto 31, 1995, p-7

Carro, Nelson, "**Asesinos por naturaleza**", *Dicine* 60-61, México D.F., enero-febrero, 1995, p-36,37

Castellanos, Koro, "**Stone. La cultura de la violencia**", *El País Semanal*, Madrid España, octubre, 1994, pp- 43, 44, 45, 46, 47, 48

Cato, Susana, "**La isla de los perros solos**", *Proceso* 919, México D.F., junio 13, 1994, pp-65, 66.

Cato, Susana, "**Pulp Fiction**", *Proceso* 958, México D.F., marzo 13, 1995, pp-70,71.

Cato, Susana, "**Exótica**", *Proceso* 948, México D.F., enero 2, 1995, pp-71,72, 73.

Coria, José Felipe, "**William Blake cabalga de nuevo**", *El Financiero*, México D.F., noviembre 11, 1997, p-60

Espinasa, José María, "**Viaje al silencio**", *La Jornada Semanal* 148, México D.F., enero 4, 1998, p-12

- Espinasa, José María, **“El libro de cabecera”**, *La Jornada Semanal* 172, México D.F., junio 21, 1998, p-13
- Espinasa, José María, **“La caligrafía cinematográfica de Peter Greenaway”**, *La Jornada Semanal* 178, México D.F., agosto 2, 1998, p-13
- Espinasa, José María, **“Historia de Lisboa”**, *La Jornada*, México D.F., noviembre 19, 1996, p-26
- Franco, Guillermo, **“Atom Egoyan: La fascinación de las imágenes: Entrevista”**, *Dicine* 60-61, México D.F., enero-febrero, 1995, p-12
- Franco, Guillermo, **“Michael Nyman y Peter Greenaway: Entrevista”**, *Dicine* 65, México D.F., enero-febrero, 1996, p-8
- Frías Roberto, **“Antes de la lluvia”**, *La Jornada*, México D.F., diciembre 4, 1995, p-26
- García Tsao, Leonardo, **“Peter Greenaway un cineasta controvertido: Entrevista”**, *Dicine* 65, México D.F., enero-febrero, 1996, p-2
- García Tsao, Leonardo, **“Entrevista con Quentin Tarantino”**, *Dicine* 60/61, México D.F., enero-febrero, 1995, p-9
- García Tsao, Leonardo, **“El cuerpo es un libro”**, *La Jornada Semanal* 68, México D.F., junio 23, 1996, p-10, 11
- González Rubio, Javier, **“Asesinos por naturaleza”**, *Dicine* 60-61, México D.F., enero-febrero, 1995, p-38,39

Gracida, Ysabel, "**Perros de reserva**", *El Universal Cultural*, México D.F., junio 15, 1994, p-3

Gracida, Ysabel, "**Las armas de Tarantino**", *El Universal Cultural*, México D.F., marzo 26, 1995, p-3

Gracida, Ysabel, "**La vida es bella**", *El Universal Cultural*, México D.F., marzo 4, 1999, p-3

Gracida, Ysabel, "**La mirada de Ulises**", *El Universal Cultural*, México D.F., diciembre 2, 1997, p-3

Gracida, Ysabel, "**Kids**", *El Universal/Cultural*, México D.F., julio 8, 1997, p-3

Gracida, Ysabel, "**Antes de la lluvia**", *El Universal Cultural*, México D.F., diciembre 4, 1995, p-3

Gracida, Ysabel, "**Foro de la Cineteca. los preámbulos**", *El Universal/Cultural*, México D.F., agosto 20, 1998, p-2

Gracida, Ysabel, "**Ojos bien cerrados**", *El Universal Cultural*, México D.F., septiembre 7, 1999, p-3

Gracida, Ysabel, "**Felicidad**", *El Universal/Cultural*, México D.F., mayo 13, 1999, p-3

Gracida, Ysabel, "**El bebé de Mâcon**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 7, 1995, p-3

Hopper, Dennis, "**Amputaciones y otras minucias**", *La Jornada Semanal* 2, México D.F., marzo 12, 1995, p-6

Kieslowski, Krzysztof, "**Epígrafe**", *La Jornada*, México D.F., marzo 15, 1996, p-27, texto tomado del libro *Kieslowski on Kieslowski* editado por Stock, Danusia, Faber & Faber, Londres, 1993, **traducción:** Carlos Bonfil.

Lerman, Gabriel, "**He demostrado mi madurez como director en cada película**", *La Jornada*, México D.F., enero 2, 1998, p-28

López Aranda, Susana, "**Perros de reserva**", *Dicine* 57, México D.F., septiembre, 1994, p-12

Medina de la Serna, Rafael, "**Tres rostros del crimen**", *Dicine* 66, México D.F., mayo-junio, 1996, pp-20, 21

Melche, Julia Elena, "**Luna amarga**", *La Jornada*, México D.F., diciembre 1, 1993, p-27

Molina, Mauricio, "**Hannibal**", *Siempre!*, México D.F., septiembre 26, 2001, pp-58, 59

Oppenheim, Olga, traducción, "**Pulp Fiction**", *Cine Premiere*, México D.F., marzo 1995, p-20, tomado de: Farber, Stephen, *Movieline Magazine*, septiembre 1994

Ostria Vincent, "**Le regard d' Ulysse**", *Cahiers du Cinéma*, 494, París Francia, septiembre 1995, p-36

Pérez Turrent, Tomás, **“Por el lado oscuro del camino”** *El Universal Espectáculos*, México D.F., septiembre 6, 1998, p-10

Pérez Turrent, Tomás, **“Tiempos violentos’ no merece tantos elogios. Quentin Tarantino es bueno pero...”** *El Universal Espectáculos*, México D.F., marzo 27, 1995, p-10

Pérez Turrent, Tomás, **“Fargo: Secuestro voluntario”**, *El Universal Espectáculos*, México D.F., diciembre 5, 1996, p-1-12

Pérez Turrent, Tomás, **“Antes de la lluvia”**, *El Universal Espectáculos*, México D.F., diciembre 4, 1995, p-2

Pérez Turrent, Tomás, **“El círculo perfecto”**, *El Universal Espectáculos*, México D.F., abril 27, 1998, p-4

Pérez Turrent, Tomás, **“El infierno”**, *El Universal Espectáculos*, México D.F., noviembre 19, 1995, p 1-14

Pérez Turrent, Tomás, **“Dulce porvenir”**, *El Universal Espectáculos*, México D.F., diciembre 3, 1997, p 2

Pérez Turrent, Tomás, **“Hombre muerto”**, *El Universal Espectáculos*, México noviembre 6, 1997, p 5

Pérez Turrent, Tomás, **“Hombre muerto”**, *El Universal Espectáculos*, México noviembre 7, 1997, p 15

Pérez Turrent, Tomás, **“El bebé de Mâcon”**, *El Universal Espectáculos*, México diciembre 8, 1995, p 4

Pérez Turrent, Tomás, **“El libro de cabecera”**, *El Universal Espectáculos*, México, noviembre 29, 1997, p 5

Ríos Gascón, Iván, **“Las trampas de Oliver Stone”**, *Excelsior*, México D.F., diciembre 4, 1994, p-3

Saal Frida, **“Greenaway: un libro para ver, un filme para escribir”**, *La Jornada*, México D.F., enero 20, 1998, p-26

Soberón Torchia Edgar, **“Kieslowski: viaje hacia la emoción pura (Primera de dos partes)”**, *La Jornada*, México D.F., marzo 14, 1996, p-25

Soberón Torchia Edgar, **“Kieslowski: viaje hacia la emoción pura (Segunda y última parte)”**, *La Jornada*, México D.F., marzo 15, 1996, p-26

Soler, Jordi, **“La versión sonora de Tarantino”**, *La Jornada*, México D.F. marzo 10, 1995, p-25

Tapia, Andrés, **“Música de ficción”**, *El Financiero*, México D.F. marzo, 1995, p-40

Uriel, Óscar, **“Quentin no mata, nomás Tarantino”**, *Cine Premiere*, México D.F. marzo 95, p-24

Wroblewski, Janusz **“El hombre que no sabía”**, *La Jornada Semanal 55*, México D.F., marzo 24, 1996, p-12

Videografía

The Baby of Mâcon, Peter Greenaway, Allarts-UGC-Cine Electra-Channel Four-Filmstiftung Nordrhein Westfalen-La Sept Cinéma Latina, Julia Ormond, Ralph Finnes, Philip Stone, Gran Bretaña-Holanda-Francia-Alemania, 122 min, 1992.

Barton Fink, Joel Coen, Circle Films/Mercury Films, John Turturro, John Goodman, Judy Davis, E.U., 116 min, 1991.

Dead Man, Jim Jarmusch, Demetra J. MacBride Miramax Films, Johnny Deep, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michael Wincott, E.U., 116 MIN., 1995.

Exotica, Atom Egoyan, Ego Films Arts Production Películas Romas, Bruce Greenwood, Mia Kirshner, Arsinée Khanjian, Canadá, 104 min., 1994.

Natural Born Killers, Oliver Stone, Ixtlan-New Regency-Regency Enterprises-Alcor Films/Video cine, Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., E.U., 120 min. 1994.

The Pillow Book, Peter Greenaway, Woodline Films, Alpha Films, Canal +, Kassander & Wigman Productions/Latina, Vivian Wu, Ewan Mc Gregor, Yoshi Oida, Gran Bretaña-Holanda-Francia, 126min., 1996.

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, *A band Apart Miramax*. John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Rossana Arquette y Bruce Willis, E.U. 1994.

Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, *A band Apart Miramax*, Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, E.U. 99 min. 1992.

The Sweet Hereafter, Atom Egoyan, *Ego Films Arts, Alliance Communication Corportation*, Sarah Pulley, Ian Holm, Maury Chaykia, Canadá, 110 min., 1997.

Fuentes vivas

Carlos Bonfil, crítico de cine del diario *La Jornada*

Leonardo García Tsao, analista filmico de *La Jornada*

Salvador Mendiola, Catedrático de la UNAM.