

LA MIRADA ESQUINADA: DOBLE(S) SENTIDO(S)

Lecturas y reflexiones sobre el cine y el mundo.

Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover*

UN SILENCIO DE UN MINUTO

El cambio de año ha estado marcado por una serie de acontecimientos luctuosos (el fallecimiento sorpresivo de Rita Barberá, la previsible muerte de Fidel Castro y la tragedia aérea de un avión en Colombia que se ha llevado por delante a más de setenta personas, entre otras a la mayor parte de componentes de un equipo brasileño de fútbol, el Chapecoense), y por otros de carácter político (la gradual composición del gabinete de Donald Trump, que ha tenido a bien, para tranquilizar al personal, elegir para dirigir el Pentágono a un general apodado *Perro Loco*; la derrota de Matteo Renzi en el referéndum que había organizado para la reforma constitucional en Italia y que ha precipitado su dimisión; la inesperada victoria de Fillon en la carrera para obtener la candidatura de la derecha en las elecciones al Elíseo, con la renuncia a Hollande a presentarse a la reelección y el paso adelante –previa dimisión como primer ministro– de Valls para liderar a los socialistas; y la repetición de los comicios en Austria que, quizás por primera vez en varios años, nos han dado, más que una alegría, un respiro, gracias a que el ecologista van der Bellen se ha impuesto al ultraderechista Norbert Hofer).

Semejante sucesión de noticias –como otro de los asuntos no tanto secundarios como tangenciales de los últimos tiempos: el estallido del escándalo del *Football Leaks*, que ha confirmado los tejemanejes financieros de numerosos astros del deporte rey para evadir impuestos– no ha hecho sino retroalimentar la espiral de estupefacción, guirigay y olvido en el que el (des)concierto mediático nos tiene sumidos. Es un esquema sospechosamente católico, en la medida en que recuerda al acto de contrición (recuérdese el catecismo: examen de conciencia, dolor de los pecados, propósito de enmienda, decir los pecados al confesor y cumplir la penitencia), pero –lo que es aún peor, por más hipócrita– descreído y sin solución posible. Como el (perverso) debate que ha sucedido a las honras fúnebres por la exalcaldesa de Valencia ha demostrado, la gestión del mismo por parte del Partido Popular parece haber conseguido su propósito: limpiar mágicamente cualquier responsabilidad suya y por extensión de todo el grupo municipal, y servir para que, ante cualesquiera eventuales acusaciones de corrupción, se esgrima la presunción de inocencia como patente de corso. Pero que no cunda el desánimo, y hagamos profesión de buenas intenciones navideñas y de cambio de año: ni que decir tiene que no podemos –ni debemos– olvidar la sangría en Siria y en el Mediterráneo, consecuencia de guerras que son el negocio de unos cuantos cuyas arcas siguen engrosando la ingeniería fiscal, los sistemas financieros y la inmunidad que parece serles intrínseca y que, con los nuevos tiempos que se avecinan, nos tememos darán más de lo mismo a los mismos.

Mientras tanto, a las salas han empezado a llegar algunas de las principales apuestas de la temporada de premios, lo que nos ha permitido ver algún título relevante, tanto estadounidense como del resto del mundo. No obstante, por razones diversas, han sido pocas las películas que nos han convencido por completo, de manera que nuestra sensación general es la de estar asistiendo a un momento de un buen nivel medio, pero sin grandes alharacas. Así, una de las obras más celebradas de los últimos tiempos, *La llegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016), que se ha vendido como “el *Interstellar*

(Christopher Nolan, 2014) de este año”, nos ha resultado sugestiva y cansina a partes iguales: muy potente en el apartado de puesta en escena, pero reiterativa en la sempiterna conjugación del ideario *New Age* con que se nos viene machacando desde hace ya casi cuarenta años; al fin y al cabo, una idea brillante concebida como un palíndromo en la que se plantea el cambio perceptivo a través de la comprensión de una lengua, en este caso extraterrestre, pero que produce la extraña sensación de que el objeto supera el buen hacer de Villeneuve, quien se pierde un tanto entre los dos niveles que aborda.

Menos esperada, la cinta clasicista de espías ambientada durante la II Guerra Mundial, *Aliados* (*Allied*, Robert Zemeckis, 2016), que protagonizan Brad Pitt y Marion Cotillard, nos dejó buen sabor de boca: la reproducción del estilo elegante del cine de época está plenamente conseguido –como no podía ser de otro modo, dado por quién viene firmada–; y, si bien es cierto que en ningún momento logra sorprender, y tiene un par de instantes que rozan el kitsch, el conjunto induce al espectador a experimentar una agradable regresión. Algo muy parecido ocurre con *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2016), otro título bélico, enclavado en el mismo conflicto armado, contradictorio hasta decir basta –cosa que tampoco en este caso debe extrañar a nadie, habida cuenta de la empanada mental que tiene su católico-delirante director: recrea la peripecia de un adventista del séptimo día que se presenta como voluntario para ejercer en campaña como médico militar, con la condición de no tocar un arma. La primera mitad del metraje se centra en su conflicto con el ejército, que lo somete a un consejo de guerra; la segunda, a su heroica entrega en Okinawa. En ambas el film peca por momentos de cursi, pero solo por la crudeza con que se representa la batalla, de un hiperrealismo de pesadilla, valdría la pena verlo. También encontramos correcta, aunque consideramos un tanto sobrevalorada, *Amor y amistad* (*Love & Friendship*, Whit Stillman, 2016), que muestra los enredos de la aristocracia con un planteamiento clasicista, esto es, cuidando la estética pero postergando la profundidad; se puede alabar su toque de cinismo, pero no alcanza el valor que le ha otorgado un tanto alegremente cierta crítica especializada.

En un registro bien distinto, nos deparó muy buenas sensaciones *Animales nocturnos* (*Nocturnal Animals*, Tom Ford, 2016), una angustiada y perturbadora visión del mundo contemporáneo, deshumanizado; y pasamos un buen rato con la adaptación de la novela de John Le Carré *Un traidor como los nuestros* (*Our Kind of Traitor*, Susanna White, 2016), que se toma excesivas libertades con respecto al original –hasta el punto de cambiar el desenlace para rebajar su cinismo, hasta el punto de tergiversarlo–, sin que la función llegue a dejar insatisfecho, en gran medida debido a la calidad y la actualidad de la materia prima, y a la nobleza de las interpretaciones. Por el contrario, no encontramos apenas nada salvable en *Jack Reacher: nunca vuelvas atrás* (*Jack Reacher: Never Go Back*, Edward Zwick, 2016), auténtico *fast food* cinematográfico con un Tom Cruise algo patético en su denodada lucha contra el paso del tiempo.

Otros títulos anglosajones han resultado dignos de inmediato olvido, por su banalidad, como es el caso de *No me olvides* (*Remember Sunday*, Jeff Bleckner, 2013), nefasto telefilm que es una sucesión de obviedades y tópicos; de *Mi amigo el dragón* (*Pete's Dragon*, David Lowery, 2016), nulidad emotiva y llorosa con dragón bueno y final feliz que encaja en la línea Disney más reaccionaria, aunque algún momento de magia sí posee, al menos en la imaginación que despliega el espectador; o de la tópica *Closet Monster* (Stephen Dunn, 2015), donde, una vez más, un adolescente descubre su homosexualidad y las frustraciones provocadas por su entorno. Entre la cal y la arena, como nos tiene acostumbrados la serie, *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016) perpetúa una saga que parece no tener fin, con esta idea constante de vuelta atrás y acción constante que el realizador sabe mantener; pero en este caso es pura repetición de lo ya sabi-

do y visto, salvo en el énfasis especial que pone en denunciar cómo las nuevas tecnologías sirven los intereses más sucios y la corrupción alcanza a todos los órganos de la sociedad; aunque se ve con agrado, provoca una sensación de *déjà vu* que molesta.

En la cartelera internacional, se han estrenado varias de las películas que vienen de alzarse con premios en los festivales de categoría especial y que han de concurrir en la carrera de los Oscar en la categoría de largometraje de habla no inglesa en representación de sus respectivos países. Tal es el caso de la rumana *Los exámenes* (Cristian Mungiu, 2016) y de la argentina *El ciudadano ilustre* (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2016). La primera constituye una dura parábola acerca de lo arraigado de la corrupción, más que en la sociedad contemporánea, en el alma humana, absolutamente coherente con la austeridad característica de su director y sin que en ningún momento se produzca tampoco renuncia alguna a esa voluntad testimonial y de denuncia de los males de un tiempo y un lugar; en su reconocible estilo, casi común a una generación de cineastas rumanos, la cámara parece mantenerse en la posición de testigo, con planos sin contraplano (largos, en ocasiones), si bien su presencia es innegable, lo que provoca un fuerte distanciamiento que mantiene al espectador atento; los actores, una vez más, son excepcionales. La segunda supone una reflexión muy autocrítica acerca de la consabida esquizofrenia de la nación argentina entre el complejo de superioridad y el desprecio y la envidia hacia sus iconos; aunque el final resulta algo inconsistente y de un relativismo entre irritante e incoherente, conviene verla.

De Corea hemos podido ver *Asesinos* (*Assassination*, Dong-hoon Choi, 2015), otro film épico que aborda la lucha contra la colonización de Japón, concretamente de 1933 a 1949, con una buena puesta en escena, más espectacular que históricamente rigurosa; resulta digna, aunque sus resultados son contradictorios. Por su parte, *Daeho* (*The Tiger: An Old Hunter's Tale*, Hoon-jung Park, 2015) se centra en otro asunto épico, en este caso ecologista, en la época del dominio japonés de Corea; brillantez formal y trama que cae en las convenciones en su primera parte para remontar hacia el desenlace con un paralelismo entre las vivencias de cazador y cazado.

Sí nos convenció, y mucho, *Kubo y las dos cuerdas mágicas* (*Kubo and the Two Strings*, Travis Knight, 2016), maravillosa en muchos sentidos, pero sobre todo en el nivel de poesía y fantasía, y que recuerda a los films de los estudios Ghibli, con un impecable trabajo en 2D y una emotividad de una nobleza y una complejidad que la hace perfectamente digerible para el público adulto. Pero sufrimos decepciones como *Aloys* (Tobias Nölle, 2016), un endeble *thriller* de introspección sobre un individuo asediado por sus fantasmas personales que, salvo algunos momentos brillantes, no llega a convencer; *Maraviglioso Boccaccio* (Paolo y Vittorio Taviani, 2015), que, aunque hecha con gusto, arroja un saldo exiguo, ya que se pierde la fuerza habitual de los Taviani como consecuencia de una cierta desidia y contención argumental; o, finalmente, *I Am a Hero* (Shinsuke Sato, 2015), baño de sangre en el que un dibujante de *mangas* pasa a la acción frente a una invasión de muertos vivientes, y que pierde su sentido al convertirse en una acumulación de tópicos.

El cine francófono aportó en esta ocasión *Divinas* (*Divines*, Houda Benyamina, 2016), un título interesante, que aborda las pretensiones de ascenso social a cualquier precio en los entornos de las ciudades dormitorio e incluso de la miseria, en el que aparecen toques poéticos y cuyo conjunto, pese a las irregularidades, resulta solvente; la canadiense *Les Démons* (Philippe Lesage, 2015), curiosa disección de la cotidianidad de unos niños en la prepubertad, con problemas reales y exageraciones propias de la edad, que gana en intensidad merced a una realización fría y testimonial, con una cámara objetiva sin contraplanos y extensos *travellings* de ida y vuelta que refuerzan el carácter elíptico y marcan con fuerza los fueros de campo; y la pobre *Un doctor en la campiña*

(*Médecin de campagne*, Thomas Lilti, 2016), simpática y banal a partes iguales, un desperdicio digno de mejor causa.

Por su parte, el cine español ha vuelto a hacer gala de su eclecticismo y nos ha entregado piezas netamente autorales junto a otras de género –y, dentro de estas, miméticas con respecto a modas internacionales o pensadas para estricto consumo interno. En coproducción con Francia y Portugal, *La muerte de Luis XIV* (*La mort de Louis XIV*, Albert Serra, 2016) ha sido la más prestigiosa y reconocida de cuantas han visto la luz en los últimos meses, quizás años; se acerca a la agonía del Rey Sol, interpretado por un en verdad imperial Jean-Pierre Léaud, y lo hace desde el radical minimalismo mostrativo y pictoricista de su realizador, al que, guste o no, resulta virtualmente imposible negar una capacidad pasmosa para sugerir interpretaciones de todo tipo –unas de carácter intemporal, acerca de la condición humana; otras, en clave de guiño al presente, sobre el derecho a morir, el ensañamiento terapéutico o la fe en las pseudociencias.

Bastante por debajo en cuanto a redondez, también nos dejaron con buen sabor de boca el debut como cineasta del director escénico Miguel del Arco, *Las Furias* (2016), un ejercicio lúdico en torno al trabajo actoral que, para quien intente acercarse a ella desde una óptica distinta a esa, no puede sino resultar ridícula y absurda; y *La isla del viento* (Manuel Menchón, 2015), modestísima cinta canaria sobre el destierro de Miguel de Unamuno en Fuerteventura durante la dictadura de Primo de Rivera, con una interpretación sencillamente titánica de José Luis Gómez, que convierte una producción casi amateur en un film emotivo y en parte memorable.

Al gusto yanqui está rodado *Anomalous* (Hugo C. Stuvan, 2016), un *thriller* psicológico cuya principal virtud tiene que ver con su acabado técnico en todos los apartados, desempeñados por personal patrio pero con esquemas de trabajo que hacen el resultado irreconocible como film español, y al que un desenlace un poco confuso y tópico la empaña algo. Y horroroso sin paliativos encontramos el, ay, gran éxito de público de la reciente comedia nacional, *Villaviciosa de al Lado* (Nacho G. Velilla, 2016).

En esta entrega, nuestras reseñas extensas van a versar en torno a *La reina de España* (Fernando Trueba, 2016) y *1898. Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016), por un lado, y a *Comanchería* (*Hell or High Water*, David Mackenzie, 2016), por otro.

BATALLAS PERDIDAS: LA REINA DE ESPAÑA Y 1898. LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS

Agustín Rubio Alcover

Quizás interpretar implique siempre e inevitablemente sobreinterpretar, pero no puedo evitar que la coincidencia en los cines de *La reina de España* y *1898. Los últimos de Filipinas* –a la sazón, dos de las grandes bazas de la cinematografía nacional para esta temporada: ambas de época, con una mezcla de personajes históricos y ficticios, y firmadas la primera por un reconocido veterano, con un presupuesto de nada menos que once millones y medio de euros, y por un debutante la segunda, con un coste oficioso de seis, ligeramente por encima de la mitad que la anterior– se me antoje un síntoma. ¿De qué, un síntoma? Vayamos a eso.

De la cinta de Fernando Trueba, secuela de *La niña de tus ojos* (1998) respaldada por Atresmedia Cine, se ha hablado fundamentalmente por aspectos extracinematográficos, esto es, por el (anacrónico y deplorable) boicot al que se ha llamado a través de redes sociales y medios reaccionarios debido al (extemporáneo y bastante desgraciado) discurso de recepción del Premio Nacional de Cinematografía por parte del director

y su cacareadamente nulo sentimiento españolista. Visto lo visto, aun reconociendo que es probable que la *fatwa* haya tenido alguna incidencia en su fiasco comercial, da la impresión tanto de que el film habría fracasado igualmente como de que la diatriba del cineasta contra *una cierta concepción de España*, y el panegírico de otra, están conjugados, textualmente tematizados; hasta el punto de que es legítimo pensar que, sin la polémica que levantaron aquellas declaraciones en septiembre de 2015, *La reina de España* habría sido muy otra, o incluso no habría sido.

La principal razón por la que la película no ha conectado con el público actual consiste, para mí, en que los casi veinte años que separan el original de la continuación no han pasado en balde: si entonces Penélope Cruz se encontraba en pleno despegue internacional, y estaba rodeada por lo más granado de nuestro *star system* (Antonio Resines, Jorge Sanz, Santiago Segura, Rosa María Sardà, Neus Asensi, Loles León, Jesús Bonilla), y la operación consistía en una nostálgica reivindicación postmoderna del esplendor del cine republicano, ahora la actriz protagonista se encuentra, en el mejor de los casos, en una prolongada meseta —amén de que jamás ha despertado demasiadas simpatías en un país cuyo principal defecto reconocido ha sido siempre la envidia—, la comparsa luce bastante ajada, y el periodo en que se desarrolla la acción, mediados de los cincuenta, da pie a una ambivalente recreación de un momento de nuestro cine y de nuestra historia reciente, aquel en el que el franquismo atrajo el rodaje de superproducciones en territorio español, en una jugada protoneocolonial. Todo lo cual no destila sino un aroma a decadencia.

De poco sirven los aciertos parciales: *La reina de España* está bellamente etalonada, con un retoque de color para reproducir las texturas añejas similar al que se ve desde hace años en el cine estadounidense y de otras procedencias, pero que aquí todavía no se había ensayado; y contiene dos escenas dramáticamente bien resueltas (el reencuentro entre Macarena Granada/Penélope Cruz y Blas Fontiveros/Antonio Resines, y la farsa que este último y Rosa Rosales/Rosa María Sardà montan para despistar a una pareja de guardias civiles). De nada, de hecho, cuando el espectador se enfrenta a un desenlace deplorable. Y es que, que a estas alturas del partido la soflama antitotalitaria de un film se sustancie en que la heroína espete a Franco un supuestamente digno “lo que diga su excelencia me lo paso yo por el mismísimo coño” resulta casi enternecedor.

Por el contrario, y a pesar de los recelos que a priori provoca el hecho de que la hayan producido Enrique Cerezo y 13 TV, el saldo que arroja *1898. Los últimos de Filipinas* es mucho más positivo. La reconstrucción de las penalidades que atravesaron los soldados del destacamento asediado en Baler se aleja de cualquier asomo de triunfalismo militarista, lo que la sitúa en los antípodas de la cinta homónima de Antonio Román de 1945. Si por algo destaca esta segunda versión es por su brillante desarrollo dramático, apoyado en las tensiones, alianzas y enfrentamientos que se dan entre tres oficiales (el capitán Enrique de las Morenas, Eduard Fernández; el teniente Martín Cerezo, Luis Tosar; y el sargento Jiménez, Javier Gutiérrez), por un lado, y tres soldados (Carlos, Álvaro Cervantes; José, Ricardo Gómez; y Carvajal, Miguel Herrán), más las puntuales pero decisivas intervenciones de un desertor (Juan, Patrick Criado), un misionero opiómano (Fray Cándido, Karra Elejalde), un médico (el doctor Vigil, Carlos Hipólito) y una prostituta indígena (Teresa, Alexandra Masangkay).

La inteligencia del guión, que prima el factor humano y la tensión psicológica en los instantes anticlimáticos sobre la acción —rodada con corrección pero con algún desmayo o, al menos, con una precariedad relativa que sí desmerece frente a lo que se hace en cine bélico fuera de nuestro país, como puede comprobarse si se la compara, sin ir más lejos, con la citada *Hasta el último hombre*, de Mel Gibson— se advierte ya en la desconcertante pero efectiva manera en que se dosifica la mítica canción “Yo te diré”:

era ciertamente impenable que volviera a sonar la melodía que en su día popularizó Nani Fernández, pero nadie se espera que lo haga por primera vez al cabo de apenas diez minutos, ni que sea retomada varias veces y, pese a ello, no se desvirtúe.

Excesivamente preocupada por dignificar a los tagalos, cuyo retrato raya en la idealización, 1898. *Los últimos de Filipinas* no se abstiene, como *La reina de España*, de decir su palabra a propósito de la encrucijada en que nos encontramos: lo que España es, no es, puede dejar de ser o puede seguir siendo. Y lo hace desde una complejidad que no conlleva contradicción, con sentencias (“En la guerra hay hombres que desean medallas y hombres que desean volver”) y escenas (como la muerte de Teresa a manos de un teniente Cerezo enloquecido por el desgarramiento entre el deseo y el empecinamiento) a cuál más retentiva.

EL FINAL DEL CAMINO: COMANCHERÍA

Francisco Javier Gómez Tarín

En una escena del film que nos ocupa, uno de los protagonistas (Tanner, interpretado por Ben Foster) se encara en un casino a un personaje indio al que pregunta si es comanche; la tensión entre ambos queda en el cruce de miradas y en la explicación que el nativo le da -comanche significa “contra todos”-, a lo que responde que “en tal caso, ambos somos semejantes”. Esta aparición fugaz del personaje indio podría entenderse como un añadido innecesario, pero cobra su importancia como *leit motiv* que suple la traducción que el título original, *Hell or High Water* (*Contra viento y marea*), aportaba. Al propio tiempo, Tanner conecta con el odio hacia el mundo que arrastra el protagonista del anterior film de Mackenzie, *Convicto* (*Starred Up*, 2013), mientras que su hermano, Toby (Chris Pine), parece heredar la sensibilidad que poseían los amantes de *Perfect sense* (2011). Esta doble vía, el odio y el amor, construye un camino de ida sin vuelta posible hacia la autodestrucción.

En el más puro estilo de la *road movie*, aplicada al *western* moderno, los dos hermanos atracan bancos para conseguir liberar una herencia que haga posible la vida futura de la esposa e hija de Toby, de quienes está separado pero que son el sentido de su vida. Las motivaciones, pues, de ambos personajes son totalmente diferentes: para Toby se trata de delinquir por una buena causa, si bien individual, en tanto que para Tanner se trata de apoyar a su hermano y enfrentar directamente una sociedad que siempre le ha sido hostil, en un doble acto de violencia y de redención (se sabe deudor por la muerte de su madre, a la que Toby cuidó hasta el último momento, lo que recuerda otro *western* de magníficas resonancias firmado por Henry Hathaway en 1965: *Los cuatro hijos de Katie Elder* -*The Sons of Katie Elder*).

El tercer personaje esencial es Marcus (Jeff Bridges), que encarna la representación de la ley, y cuya motivación es, a las puertas de su jubilación, conseguir entender la de estos hermanos que no se ajustan al patrón habitual. La interpretación, brillante como siempre, nos recuerda a la de *Valor de ley* (*True Grit*, Joel y Ethan Cohen, 2010), también con precedente en Hathaway.

Con estos ingredientes se edifica una brillante reflexión metafórica sobre el mundo en que vivimos y la América profunda (extrapolable a la elección de Trump) en la que la falta de futuro y la especulación acaban con la vida de las personas y obligan a utilizar la violencia contra un sistema social extractivo para poder alcanzar un rayo de esperanza (los elementos que remiten a la destrucción social y a la especulación financiera son constantes). La efectividad, pese a su evidencia, de los factores señalados ancla su fuerza en una puesta en escena con un pulso nada despreciable y en la solidez

debida al construir las características de los personajes, que no solo resultan creíbles sino que llegan a hacérsenos cercanos.

La doble vía abierta por la trama subsume los aspectos más individualizadores en un microcosmos que es reflejo de la estructura social, donde la lucha personal trasciende ese escaso marco para convertirse en un grito –nada políticamente correcto– contra la especulación y la opresión de los poderosos. La instancia de la ley, a su vez destructiva, vive en la desazón de la incomprensión que le provoca poder identificar el delito y sus autores, pero no las causas que, una vez desveladas, dejarán en el aire el final del camino y abrirán a la reflexión la posición espectral. En este sentido, hay una llamada al cuestionamiento del sistema y podemos preguntarnos: ¿qué otra cosa se puede ser, honradamente, hoy en día, que no sea antisistema?

* Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover son profesores de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón.