

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

Lecturas y reflexiones sobre el cine y el mundo.

Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover

CAÍDA LIBRE

Los sindicatos españoles promueven una huelga general frente al agravio que supone la reforma laboral llevada a cabo sin miramientos por el Partido Popular, en el poder desde las últimas elecciones y al servicio rastrero e inequívoco de la Europa del capital, de los mercados financieros y del auténtico poder, el económico, en la sombra. Nosotros creemos que la huelga es una respuesta equivocada, únicamente testimonial, porque no tiene contundencia, salvo que fuera indefinida, y, además, no pagar un día de salario supone un beneficio para las arcas de entidades públicas y privadas, ya que el bienestar de los ciudadanos no les preocupa en absoluto. Pero, siendo este un hecho importante, suceden otros acontecimientos no menos relevantes: los adolescentes que se manifiestan en Valencia, son reprimidos brutalmente por la policía; los casos de corrupción (Valencia, Mallorca, Sevilla...) se multiplican y a nadie parecen importar; las sentencias judiciales rayan en la esquizofrenia; la extrema derecha mediática sigue con su “erre que erre” e insultos habituales sin que nadie se querelle contra ella; el estado del bienestar –nunca concluido en España– se desmonta a marchas forzadas. Por si esto fuera poco, en Francia, un “iluminado” asesina a militares y niños, en tanto la violencia se desata en los países de siempre, en los que los intereses económicos del “mundo civilizado” quieren hacer primero sangre y después negocios (puesta en práctica evidente de la *doctrina del shock* para la transferencia de fondos de las arcas públicas a las privadas).

Ante estos y otros muchos acontecimientos similares, uno se pregunta: ¿en qué mundo vivimos? Y es que, reconozcámoslo, estamos desde hace tiempo –y seguramente durante años por venir– en caída libre, en beneficio de quienes detentan el poder y la economía, y cuyos recursos siguen creciendo a nuestra costa. Estamos viviendo un periodo de decadencia social y moral, individual y privada. Lo colectivo y lo personal, absolutamente vinculados e interrelacionados, reflejan un proceso degenerativo frente al que, como comprobamos en nuestras propias carnes, hacer un diagnóstico catastrofista y tacharlo de *disoluto* nos pone en peligro de asumir uno de los latiguillos de la reacción. Y otro tanto ocurre con el cine, puesto que es evidente que los discursos audiovisuales reflejan el contexto en que son producidos, y que el punto de vista que los interpreta recorre los asuntos que el arte trata desde la preocupación por el presente, bajo las mismas premisas, con las mismas obsesiones.

Por todo lo anterior, en esta ocasión ampliamos el abanico de este espacio para abordar dos películas cada uno, cuyo hilo conductor no es otro que el declive en que estamos inmersos. *Los idus de marzo* (*The Ides of March*, George Clooney, 2011) y *En tierra de sangre y miel* (*In the Land of Blood and Honey*, Angelina Jolie, 2011) ejemplifican bien los aspectos socio-políticos de tal decadencia, lo colectivo, lo público; *Take Shelter* (Jeff Nichols, 2011) y *Shame* (Steve McQueen, 2011) cumplen su parte en lo referente a los aspectos personales, lo individual, lo privado. Nos han parecido títulos cuya relevancia nos obliga a no dejarlos para otra ocasión, ni a descartarlos.

Pero, con independencia de estos filmes, las carteleras se han poblado de otros que, como siempre, traemos brevemente a colación. La decadencia parece haber dado sus frutos también en el caso de los niños problemáticos, como la protagonista de

Dictado (Antonio Chavarrias, 2012), película que tiene un buen arranque pero que va paulatinamente haciendo aguas hasta llegar a un desenlace final absolutamente previsible y en exceso explicativo que no es compensado por los momentos inquietantes servidos con anterioridad; otra cosa es *Tenemos que hablar de Kevin* (*We Need to Talk About Kevin*, Lynne Ramsay, 2011) que, si salvamos algunas incoherencias –y no es poca la propia secuencia inicial, ¡ambientada en la Tomatina de Buñol!–, consigue momentos potentes a nivel de interpretación y puesta en escena, aunque se han sobrevalorado en exceso por la crítica al uso; cabe reivindicar, eso sí, cierto juego con la temporalidad que resulta interesante, sin más, y una utilización de los colores como pluses de significación que, sin resultar novedosa, dota de coherencia al discurso formal.

Otros niños muy diferentes son los de *Tan fuerte, tan cerca* (*Extremely Loud & Incredibly Close*, Stephen Daldry, 2011) y *La invención de Hugo* (*Hugo*, Martin Scorsese, 2011). En el primer caso, como ya viene siendo habitual en Daldry, la pirotécnica impide que los aspectos más brillantes de la idea a desarrollar cobren auténtica dimensión dramática, aspecto en el que incide también el toque sensibilero; con todo, la desorientación de un mundo traumatizado por la tragedia del 11-S se traduce bien en imágenes. En el segundo caso, Scorsese traza un recorrido metadiscursivo sobre el cine de los primeros tiempos, a partir del ocaso de un Georges Méliès que intenta olvidar su etapa de gloria, y utiliza como elemento focalizador el niño educado entre los relojes de la estación (el tiempo como elemento esencial, tanto de la vida como de la representación cinematográfica); por primera vez, el uso del 3D resulta coherente y permite expresar la vinculación del espectáculo actual con el de los orígenes, sobre todo en los momentos en que las películas de Méliès son presentadas como una elaboración a través de superposición de capas. Lo contrario sucede en *John Carter 3D* (Andrew Stanton, 2012), que como film de acción y aventura tradicional funcionaría solventemente y en el que los cebos tridimensionales son pegotes que descompensan el conjunto y lo acaban por arruinar.

Otros títulos accesibles a través de los circuitos nos han ido llevando de la decepción a la agradable sorpresa. Comenzando por el final, *Curling* (Denis Coté, 2010) es una brillante aproximación minimalista a la sociedad rural canadiense, en tanto que de *Third Star* (Hattie Dalton, 2010) nos enternece ese grupo de amigos que ayuda a morir a uno de ellos, el ubicuo Benedict Cumberbatch, enfermo terminal de cáncer; en ambos casos, las formas, sobrias y decididamente abocadas a transmitir una emoción contenida, son sugerentes y aportan coherencia a la representación de vidas encaminadas al vacío. Sigue habiendo vida, y aire fresco, en la red; hallamos incluso un poco de optimismo en la manera original y oscurísima con que se refieren a la encrucijada axiológica en que vivimos, en la que los adultos nos sentimos como niños grandes desorientados, títulos como *Detachment* (2011), de Tony Kaye, el director de aquel *hit* hoy algo olvidado *American History X* (1998); o *This Must Be the Place* (Paolo Sorrentino, 2011), con un Sean Penn bastante irritante y canelo pero que depara momentos de emoción e inteligencia. Ir de genaloide tiene intrínsecamente pros y contras: lo corrobora la también canadiense, para cerrar el círculo, *Café del Flore* (Jean-Marc Vallée, 2011): basura *New Age*, de un ultramontanismo ideológico atroz si se la analiza en frío, pero que resulta innegable que entra por el ojo y por el oído.

Mientras tanto, a las pantallas comerciales acceden films más anodinos, como *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, James Watkins, 2012), compendio de lugares comunes que ni siquiera logra asustar, o *Infierno blanco* (*The Grey*, Joe Carnahan, 2012), cuyo inicio prometedor se quiebra al tiempo que la propia trama con el accidente de aviación, ya que, a partir de ese momento, podemos anticipar escena a escena cuanto

acontece que, todo hay que decirlo, no es demasiado ni con interés real. Y es que la previsibilidad en cine es una cualidad que en ocasiones juega a favor, como sucede en la muy británica *Mi semana con Marilyn* (*My Week with Marilyn*, Simon Curtis, 2011), que por su solidez deja un sabor de boca agradable, o en contra, como en la cinta “española-que-no-lo-parece” *Luces rojas/Red Lights* (Rodrigo Cortés, 2011), que promete mucho y al final sólo despaga porque ha vendido humo de máquina.

La etiqueta de Sokurov no logra tampoco desempolvar del tedio su versión de *Fausto* (*Faust*, Aleksandr Sokurov, 2011), que resulta farragosa y por momentos pretenciosa, si bien es un producto diferente y eso, en estos tiempos, ya es de agradecer. Lo “no diferente” es, una vez más, *Underworld: el despertar* (*Underworld: Awakening*, Mans Marlind y Björn Stein, 2012), auténtico repertorio de fuegos artificiales no por explosivos menos redundantes. Y, hablando de desempolvar, *Los Muppets* (*The Muppets*, James Bobin, 2011) ha conseguido colarse entre parte de la crítica como un producto de culto, con guiños a las formas discursivas audiovisuales, como si los chistes tipo “¿de donde proviene esa música?” justificaran por sí mismos la calidad de un producto; en algunos momentos divertida, en otros soporífera y banal, la película tiene algo, pero ese algo es totalmente insuficiente para hacernos despegar en nuestra calidad de espectadores. Casi en los antípodas situaríamos *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Eric Toledano, 2011), una de esas películas-fenómeno que dan tanta pereza como dentera a la crítica por su planteamiento sensiblero, pero que al final a todos, también a nosotros, nos la cuela; eso sí, que quede por escrito que comulgar con sus ruedas de molino es aceptar por enésima vez que los ricos también lloran y que los pobres no lo son tanto, porque de ellos es el reino de los cielos... sobre todo cuando les alegran la vida a aquéllos.

Como puede colegirse, degradación, pues, en todos los niveles. Si hay un límite para esta caída sería bueno que alguien lo indicara.

BELLEZAS DESCOMPUESTAS: *LOS IDUS DE MARZO* Y *EN TIERRA DE SANGRE Y MIEL*

Agustín Rubio Alcover

Varias cualidades y circunstancias hermanan *Los idus de marzo* con *En tierra de sangre y miel*: ambas han sido dirigidas por dos de las más rutilantes, y glamourosas (con todo lo que de vacuidad conlleva la etiqueta), *stars* cinematográficas del momento, pertenecientes ambas al Hollywood liberal; aunque hombre y mujer, ambos cuentan ya casi con un par de décadas de carrera a sus espaldas, son miembros de sendas sagas de alcurnia, tuvieron comienzos difíciles (a la loca manera que por tal se entiende en la meca del cine), explotaron relativamente tarde, se han mostrado inquietos y se han involucrado en actividades políticas y reivindicaciones humanitarias con el Tercer Mundo (Darfour) incluso en sus etapas más frívolas, y ahora que se asoman a la madurez han decidido definitivamente ponerse trascendentes.

Reconozco que me aproximé a estas dos películas con prevención, desde el prejuicio y con bastante antipatía: me cae bien Clooney y me parece un buen intérprete, aunque su aura de tipo con encanto me tira para atrás, y sus anteriores trabajos como director, salvo por lo que respecta a una sorprendente *opera prima*, *Confesiones de una mente peligrosa* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002), me han parecido cargantes y sobrevaloradas, tanto *Buenas noches y buena suerte* (*Good Night, and Good Luck*, 2005) como *Ella es el partido* (*Leatherheads*, 2008), ese amago de *screwball comedy retro* con tan mala pata y que casi nadie ha visto; en cuanto a la Jolie, que debuta con su película sobre la violación como parte de la estrategia genocida en la guerra de los

Balcanes, amén de una actriz limitada y un icono representativo del inhumano canon vigente y, por eso mismo, dañino, su posible compromiso con causas serias se me antojaba inevitablemente cosmético.

Sin embargo, y por fortuna, la vida depara sorpresas: por méritos propios, el uno y la otra se han ganado el aprecio de este crítico, encallecido y cínico muy a mi pesar. Uno de los factores que ha modificado rápidamente mi disposición es algo tan relajante y simpático como que ni una ni otra sean, ni aspiren, a la categoría de obras maestras; y es que la conciencia de Clooney y de Jolie de ser *modelos*, tanto de imagen como de conducta, resulta incuestionable; perfectamente comprensible, si nos ponemos en su lugar, pero por la misma regla de tres repelente desde la mía.

No obstante, quiero tratar de objetivar el porqué del paralelismo profundo que encuentro entre ellas, y, más aún, lo que en esas coincidencias hay de iluminador del mundo actual: y es que, para empezar, Clooney titula su film sobre unas elecciones primarias demócratas con un latinajo que guiña el ojo a un clásico literario y referente moral, como es Thornton Wilder, uno de los máximos exponentes del género *americana* –suya es *Nuestra ciudad*, en la que se basó la *Sinfonía de la vida* (*Our Town*, 1940) de Sam Wood–, cuya razón de ser consiste en endilgar parábolas acerca de los valores de su patria, y por más señas pone cara al candidato ganador, seductor, que proyecta y tiene de sí mismo un concepto idealista e idealizado, pero (o por ese motivo) más falso y peligroso que nadie; por su parte, Angelina, contra todo pronóstico, se descuelga metiéndose en el berenjenal del avispero y, en un prurito de respeto y de purismo, emplea actores locales, totalmente desconocidos para el público global: un conflicto que ella misma ha reconocido que le trajo sin cuidado cuando sucedió, en su agitada juventud, cuando pasó por Europa un verano en el que Yugoslavia se desangraba y ella se dedicaba a la farra y al autoconocimiento. O sea, que ambos saben que nos están sermoneando, lo cual es en sí, espinoso, disuasorio casi siempre y, por ser ellos quien son, tiene un punto de engolamiento ridículo.

El parecido anterior, muy abstracto y general, se atiene estrictamente a las premisas; y se da en los planos temático y discursivo, lo cual, teniendo en cuenta las distancias geográficas y temporales que median entre ambas, empieza a resultar sospechoso y elocuente: en las dos, hay en las relaciones entre sus protagonistas ambigüedad entre el abuso sexual y el deseo limpio; abortos o asesinatos de niños inocentes resultantes de la realización de esa atracción pecaminosa de origen; héroes en principio que experimentan la alienación al contacto con el otro (el ser amado, el progenitor terrible o el ídolo bajado del pedestal), y luego mutan a peor (la venganza y la perversión consiguiente)...

Pero la similitud más llamativa es de orden expresivo, y consiste en el motivo que tanto Clooney como Jolie, al fin y al cabo obsesionados con el poder de un rostro hermoso, eligen como plano final: *Los idus de marzo* acaba con un primerísimo primer plano del joven arribista Stephen Meyers (Ryan Gosling), triunfante pero moralmente devastado, quien tantas veces ha comparecido emblemáticamente recortado sobre la bandera de los Estados Unidos para identificarlo con los principios de los padres fundadores, y, por la gracia de una iluminación muy contrastada, con rasgos asimétricos hasta la deformidad, en una cita de la *Persona* de Ingmar Bergman (1966) para denunciar la radical escisión del sujeto de forma tan sutil como inteligente; *En tierra de sangre y miel* termina con el legado de la protagonista, Ajla (Zana Marjanovic): un autorretrato inmisericorde, (des)compuesto a base de violentos brochazos de colores, identificada a lo largo de la película con la madre patria Yugoslavia reventada, después de perpetrar una venganza que precipita una muerte con visos de suicidio, para fundir a un rótulo sobre negro que informa del destino de Bosnia-Herzegovina. La corrupción de

la belleza, entonces, se revela como la conclusión que estas dos películas (¿o una única alegoría ignorada por sus artífices?) nos transmiten sobre el estado de las cosas.

EL INDIVIDUO Y SUS LÍMITES: *TAKE SHELTER* Y *SHAME*

Francisco Javier Gómez Tarín

Take Shelter, título que podría traducirse por “resguardarse”, y *Shame*, que podríamos leer como “vergüenza”, tienen múltiples aspectos en común: la propia traducción nos prepara ya para una combinación evidente en torno a la ocultación, a la marginalidad (autoconsciente o social); los dos excelentes actores que encarnan a los personajes protagonistas, Michael Sannon y Michael Fassbender, les dan vida en el límite de la fisicidad; ambos filmes son el segundo largometraje de sus directores (Jeff Nichols y Steve McQueen, respectivamente); pero, sobre todo, los dos relatos nos hablan de un proceso de degradación personal que no puede desligarse del mundo en que vivimos y que es, a todas luces, fruto directo del entorno en descomposición (moral y social) y de la carencia actual de objetivos o valores, si se prefiere tal expresión.

Al hablar de valores no nos situamos en una concepción pseudocristiana del término (¡qué escalofrío!), sino en una más amplia que proviene de la necesidad de tener modelos y niveles de coherencia en nuestras vidas. Se quiere decir con esto que un “valor” implica un “todo coherente” que algunos vinculan a aspectos positivos y otros a negativos –todo es cuestión de criterios– y que nunca establece una verdad inamovible que, a todas luces, no puede ni debe existir. Desde este punto de vista, el ser humano necesita sustentar su visión de mundo y la actuación personal y social en su seno en valores concretos que rigen la comprensión que tiene del entorno, su imaginario.

Pues bien, los tiempos actuales, dominados por la destrucción del bienestar social a favor del enriquecimiento ilimitado de los poderosos, que paulatinamente van aniquilando a las capas populares y diezmándolas, han provocado una descomposición absoluta de los anclajes en valores que parecían guiarnos y sostenernos. Este proceso de degradación, que se va trasladando de lo público a lo privado y regresa de lo privado a lo público en una itinerancia dialéctica e ilimitada, afecta a los individuos incluso en su nivel más íntimo y personal.

Así, por diferentes vías, los protagonistas de *Take Shelter* y de *Shame* viven una total ausencia de perspectivas, autoinfringiendo un castigo permanente sobre sí mismos y su entorno más cercano (el familiar); se alejan de una salida posible a través de un cambio cómodamente aportado, como acontece en *Intocable*, o incluso de otro de nivel más profundo, como ocurre en *This Must Be the Place* (Paolo Sorrentino, 2011), porque en sus vidas *no hay salida*, la pérdida de referentes es absoluta. La huida de estos personajes es, literalmente, una huida hacia delante que está muy en el signo de los tiempos y que observamos constantemente en nuestros entornos más cercanos (quien no haya sido testigo de ello, que arroje la primera piedra).

Tal huida se pone de manifiesto en las tramas argumentales, que escenifican abiertamente el proceso de degradación, pero también en su formalización: ejemplar es, en este sentido, el largo *travelling* que sigue por la ciudad al protagonista de *Shame* cuando huye de la apropiación que su hermana ha hecho del espacio familiar al traer a la casa a un individuo para acostarse con él; con ese *travelling* se produce un plus de significación que quiebra la trama y se superpone a ella (algo similar ocurría con el plano del pasillo de la cárcel en *Hunger*, el anterior film de Steve McQueen, producido en 2008, cuya morosidad concluía en un *travelling* sobre la suciedad en el suelo que

tenía como fondo un discurso de la Thatcher) Por su parte, *Take Shelter* se sirve de la puesta en escena y de los sonidos, incluida la banda sonora musical, para crear un clima de indeterminación, inquietante y siniestro, que responde muy bien a las inquietudes del personaje pero sin verbalizarlas en ningún momento, de ahí el empeño en retomar las pesadillas hasta el límite de la comprensión de la trama, de forma que el espectador pierde pie para situarse y resulta poco evidente el lugar de la focalización: ¿estamos en un estrato verosímil o en la mente del personaje?

La huida en *Take Shelter* es hacia el interior, hacia la destrucción de la mente, pero esto tiene consecuencias: desestructuración familiar, pérdida del trabajo, enfrentamiento con la comunidad, tormenta destructora y gran ola final. El recuerdo de la película de Peter Weir, *La última ola* (*The Last Wave*, 1977), se hace patente, pero los objetivos perseguidos son muy diferentes porque la ola del 77 acababa con las esperanzas de un núcleo familiar en armonía; sin embargo, en el caso que nos ocupa, las esperanzas se han esfumado por completo. En resumidas cuentas, la pérdida de valores que quiebra la mente del individuo repercute en su entorno y genera consecuencias de todo tipo, sociales e incluso físicas, hasta el hecho de que la propia naturaleza se rebele y haga justicia. No creemos, como algunos críticos han señalado, que se metaforice un fin del mundo, pero sí, como referencia destructora, la imposibilidad de huir de algo que nosotros mismos hemos hecho posible a partir de la destrucción ecológica individual, llevada al unísono con la de la naturaleza. La metáfora, que nos permite pensar en el Katrina, consume nuestra propia vaciedad. La gestión del relato visual mediante la indeterminación entre realidad y sueño, con largos planos y sempiternas miradas perdidas hacia el infinito (¿en las alturas?) no puede ser más adecuada.

En *Shame* es otra la huida; se trata, en este caso, de una descomposición física que busca en el sexo una salida inexistente, puesto que el eje determinante no es otro que la frustración de un deseo incestuoso que queda por ver si fue consumado en algún momento previo. Lo cierto es que las vidas de sus protagonistas no tienen un futuro personal separado y se deben resolver con la muerte por la vía del suicidio (la hermana) o por la vía de la descomposición (el sexo pagado, extremo, en el caso del protagonista) La presencia del dolor, su búsqueda, no es sino un castigo autoimpuesto; el placer no existe, solamente la frustración. Steve McQueen consigue también un alto grado de indeterminación al utilizar con frecuencia núcleos temporales interconectados que provocan una deriva de la sensación de presencia, a lo que se une una mirada testimonial que aparentemente no juzga ni toma partido.

Dos películas, pues, que consiguen situarnos en el punto exacto en que nos encontramos: ya no hay esperanzas, pese a los resultados electorales en Asturias y Andalucía, porque nadie parece querer entender que nuestra estructura social se desmorona y el sistema hegemónico no puede seguir reproduciéndose hasta el infinito.