

en pantalla

NICOLÁS MELINI

EL CINE, DONDE SE ENCUENTRA

EL
CINE

En un breve análisis, Nicolás Melini nos habla de cuatro películas estrenadas en la primera mitad del presente año. En primer lugar la soterradamente extraordinaria *En el corazón de la mentira*, de Claude Chabrol, luego la hilarante fanfarria visual y musical de Emir Kusturika en *Gato negro, gato blanco* y unos apuntes sobre la peligrosamente didáctica *American History X*, del debutante Tony Kaye, para terminar con una reflexión sobre *Solas*, de Benito Zambrano, director revelación del reciente cine español. Vemos reflejada así, en este número, la presencia de cuatro cinematografías distintas, entre ellas las tres que habitualmente más nos conciernen.

LA ESCRITURA QUE NO SE VE

En el corazón de la mentira. (Francia, 1998)
Director: Claude Chabrol. Guión: Odile Barski y Claude Chabrol. Productores: MK2 Productions y France 3 Cinema. Fotografía: Jeremie Nassif. Montaje: Monique Fardoulis. Música: Mathieu Chabrol. Intérpretes: Sandrine Bonnaire, Jacques Gamblin, Valeria Bruni-Tedeschi y Antoine de Caunes

Hay un cine, éste, que se produce desde la inteligencia. Ello caracteriza gran parte del cine producido por los componentes de la vieja Nueva Ola. Qué bien han envejecido tras la cámara algunos de éstos. Con qué serena madurez rueda Chabrol a estas alturas de su carrera. Qué vigor intelectual deja traslucir tras la escritura — que no se ve — de su cámara. Su sencilla brillantez insulta. Y tal vez engañe a un espectador no avisado de que nada en esta película, y en especial lo importante, es evidente. Chabrol demuestra una habilidad extraordinaria para que aquello que importa de su relato quede implícito en todo momento, se desarrolle al margen de la

trama, del argumento, incluso de las manifestaciones —de obra y palabra— de sus personajes. Lo importante está en el aire, no se ve, queda entre réplica y contrarréplica, suspendido. Pero al mismo tiempo está ahí, no deja de estarlo en ningún momento, está en cada frase, en cada acción, con una escritura cinematográfica invisible, pero intencionada. Chabrol —como algunos componentes de su movimiento— se cuenta entre esos escasos directores que verdaderamente han conseguido intelectualizar las formas del lenguaje, los distintos procedimientos narrativos por medio de los cuales transmitir historias. Sin ir más lejos, tal vez sea este puñado de franceses quienes más hayan jugado con los tipos de diálogo posible, y *En el corazón de la mentira* se nutre en sus diálogos de esta larga elaboración y experimentación de décadas. Se trata de diálogos-de-autor, según la denominación de algunos estudiosos, y son aquellos en los que todos los personajes hablan más o menos el mismo lenguaje; en contraposición con los diálogos más o menos naturalistas, de personajes, que fomentan la caracterización de estos.

En *En el corazón de la mentira* se mien-

te con el silencio, y se miente por omisión, y se miente con el gesto y la sonrisa, con la actitud, con el comportamiento, se miente hacia fuera y hacia dentro. Somos así. Y este es un cine que estimula nuestra capacidad de observación. Observar la pantalla... Si nos convertimos en buenos desentrañadores, entre gesto y palabra habremos adivinado (un prodigio cinematográfico absoluto) el pensamiento de los personajes, y nos conmoverán. Este es el juego. *En el corazón de la mentira* ofrece mucho más de lo que enseña, pero sin trampa, con todas las cartas vueltas sobre la mesa. El milagro consiste en que accedamos a lo que la cámara, normalmente, no puede enseñarnos. A lo que está ahí, sin estarlo. Aunque lo hayan rigurosamente dispuesto para nosotros guionista y director e intérpretes.

Fue Carrière quien titulaba un libro suyo sobre la escritura de cine de este modo, *La película que no se ve*, concepto que yo tomo prestado para el título de esta reseña: la escritura que no se ve de Chabrol en la gramática que emplea al filmar y componer la película mediante el montaje, pero, sobre todo, la escritura que no se ve de la guionista Odile Barski, que demuestra



una extraordinaria habilidad para alumbrar personajes de personalidad tan compleja como Viviane, Renè y el escritor Frédéric Lesage. Renè, por ejemplo (pintor en crisis, de carácter pesimista), parece querer sentirse culpable, en su personal victimismo, de haber sido objeto de un atentado con bomba hace años: sentir culpabilidad "por encontrarse en el momento y en el lugar equivocados", apunta un personaje. Y cuando una nueva concatenación de casualidades lo pone en la delicada tesitura de convertirse en el principal sospechoso de haber violado y matado a una niña, no hace nada. O, más bien, diríase que coquetea con la satisfacción de que lo incriminen injustamente. De hecho, al presentársele la oportunidad de salir de en medio y sacudirse de encima por unos días la persecución a que está siendo objeto, decide —con la excusa de que pudieran pensar que huye— no viajar con su mujer, y se queda (solo, sin el menor apoyo) para regodearse en la injusticia. Pero, contradictoriamente, como resultado de tanta adversidad vuelve a pintar retratos después de varios años y parece remon-

tar su crisis creadora. De hecho lo hace con un cuadro que representa a su mujer en el instante que se entrega al otro, el escritor. Sublima un acto de traición cuya mera posibilidad lo viene atormentando también. Y, finalmente, por si no fuera suficiente su implícita vocación de hallar un castigo a toda costa, consigue convertirse en culpable. Esa es su naturaleza. Se esfuerza por convertir la desgracia en su destino, hasta que lo consigue.

Era Hitchcock, en su entrevista con Truffaut quien decía haber evitado hacer Whodunits (policíacos al uso en los que se produce una investigación/encuesta para averiguar "quién lo hizo"), porque, decía, la gente espera tranquilamente hasta que se despeje la incógnita de quién es el asesino. No hay emoción, ni suspense. Pero a Odile Barski y su director Chabrol, en este policíaco de autor con estructura de Whodunit clásico que es *En el corazón de la mentira*, lo que les interesa es ir mucho más lejos. Adentrarse, profundizar, en el corazón de sus normales mentirosos. Obtener un Whodunit de autor, trascendente.

EL TALENTO INFRUCTUOSO DE EMIR KUSTURICA

Gato negro, gato blanco. Director: Emir Kusturica. Productores: Karl Baumgartner, Maksa Catovic, Marina Girard. Guión: Emir Kusturica, Gordan Mihic. Director de fotografía: Thierry Arbogast. Montaje: Svetolik Mica Zajc. Música: Dr. Nelle Karajlic, Vojislav Aralica, Dejan Sparavalo. Intérpretes: Bajram Severdzan, Florijan Ajdini, Jesar Destani, Adnan Bekir, Zabit Memedov, Sabri Sulemani, Srdan Todorovic

No es de recibo decir que Emir Kusturica carece de talento cinematográfico. Su talento, sin embargo, es la trampa en la que parece caer cuando se pone tras la cámara. En *Gato negro, gato blanco* visita de nuevo los excesos de *Underground*, aunque aquélla era muchísimo más sugerente merced a sus connotaciones políticas. Emir Kusturica posee una capacidad importante para la fanfarria visual (y musical), atiborra cada plano, no conoce la mesura. Su desmesura provoca en el



en pantalla

espectador sólo cierto hastío: la fatiga de seguir a sus energéticos personajes. Ellos saltan, bailan, gritan, sienten miedo, gesticulan, hacen aspavientos inexplicables -gratuitos-, lloran y ríen desahogados, perpetrar los actos más absurdos, se entregan a una estupidez de la que no somos en absoluto partícipes, y, en todo ello, nos dejan fuera. El espectador no participa de los dispositivos narrativos de Kusturica, sobre todo porque no existen tales dispositivos, sólo un itinerario arbitrario y desmedido que nos traslada de ningún sitio a ninguna parte. Con todo, Kusturica es un buen elector de caracteres, y un pésimo compositor de personajes. No exhibe el menor rigor fabulador, y es ahí donde se pierde en estrambóticas algaradas sin transmitir a su respetable la menor emoción: a su humor constante asistimos sin sonreír siquiera. Por todo ello, *Gato negro, gato blanco* es un espectáculo —espectacular— aburrido. Nos trasmite nada y sólo los personajes parecen disfrutar de todo ello. El derroche de energías de director y actores (uno puede imaginarse sus agujetas después de cada toma) resulta a la postre absolutamente infructuoso. Kusturica es demasiado Fellini para Kusturica. Kusturica es demasiado Buñuel y demasiado De Sica y, en definitiva, demasiado cineasta para Kusturica. Podría dar la sensación de que el cine lo pierde, ¡qué absurda y triste contradicción! Tanta excelencia en cada plano para un conjunto injustificable. A pesar de todo, tampoco podemos decir que el cine de Kusturica carezca de personalidad, pues muy al contrario, su cine es personal y pone de manifiesto una serie de rasgos completamente singulares suyos: entre ellos cierta capacidad para el exceso y la vacuidad. Un exceso cóncavo y una vacuidad profusa, o sea. Una pirueta en el vacío es esta película (que, precisamente, pudo haberse titulado *Muzika Akrobatika*, ya que fue éste el primer título que se barajó). Un alarde para nada.

TRAICIÓN AL ESPÍRITU DE "UNDERGROUND"

Emir Kusturica reconoce haber querido evitar, en esta primera película tras la polémica *Underground*, una nueva situación de controversia. Mala opción, la cobardía. Su arte se ha visto resentido allí donde se encontraba la sustancia de *Underground*. Recordemos que entonces Kus-

turica hacía un gran esfuerzo por transgredir la realidad oficial. Se enfrentaba a la verdad mediática, oponiéndose radicalmente a lo televisivo como dogma ("Lo dijeron en la tele": TV dixit). Postura aquella harta interesante por lo que suponía un enfrentamiento con la idea de la guerra como reality show informativo: la guerra que se puede televisar. Enfrentarse a la realidad oficial que es más oficiosa que real (producida en prensa, en radio y televisión), así como a la visión política pretendidamente global y correcta. Enfrentarse a lo que supuestamente se debe decir y pensar (en la antigua Yugoslavia, en Europa, en el mundo entero) sobre el último conflicto de los Balcanes. Kusturica se negaba a "creer en una verdad proporcionada por los medios de comunicación". Es más, Kusturica transgredía la realidad oficial situándose en un punto de vista que resultaba escandaloso por no ser el que todos ventilaban como políticamente válido y constructivo: creaba a la contra.

Lo extraordinario de la postura intelectual y cinematográfica de Emir Kusturica en *Underground* era que, habiendo podido recurrir a una pretendida visión objetiva sobre la guerra (tipo Oliver Stone), había recurrido al arte puro y duro, desplegando todos los recursos de la ficción más bufa para alcanzar sin embargo conclusiones ambiciosas: la importancia en la guerra de los intereses económicos, siempre más individuales que colectivos, por ejemplo, donde además nos narraba el viaje interior y exterior de quienes, líderes comunistas, traicionan a los suyos, en paralelo con el viaje hacia el desencanto de quienes —pueblo ignorador, colectividad noble, idealista y amedrentada— descubren un buen día que sus propios dirigentes se han erigido en el lobo fascista cuya inminente llegada tanto les han anunciado.

Así, resulta que *Gato negro, gato blanco* contiene las mismas excelencias estéticas que *Underground*, se nos presenta bajo la misma apariencia formal, pero Kusturica ha cogido pico y pala para vaciar el corazón de su película. Evita emitir cualquier idea de carácter discutible y se entrega a un mundo de connotaciones políticas absolutamente evidentes. Y todo para no molestar a la gente del periódico *Le Monde*. Ha cogido a los músicos gitanos de *Underground* y, creyendo quizás —erróneamente— que se trataba de su justa venganza, los ha situado en un lugar donde su ruido no pueda alcanzarnos.

DOCUMENTO DIDÁCTICO

American History X (EE.UU, 1998) Dirección: Tony Kaye. Guión: David McKenna. Productor: John Morrissey. Fotografía: Tony Kaye. Montaje: Alan Heim, Jerry Greemberg. Música: Anne Dudley. Intérpretes: Edward Norton, Edward Furlong, Beverly D'Angelo, Avery Brooks

Tanto el guionista David McKenna como el debutante director Tony Kaye se andan con pies de plomo al narrar la historia de *American History X*. No resulta sencillo abarcar una realidad tan compleja a partir de un solo ejemplo. Tal vez por ello, cargados de responsabilidad, los creadores de *American...* no traspasan el mero dato sociológico. Sabedores del riesgo que corren, preocupados por la posibilidad de incurrir en mensajes confusos, buscan una presunta objetividad que malogra el interés de su propuesta. No hay la menor soltura en su lenguaje, sólo evidencia. Aunque guionista y director toman la decisión —contra maniquea— de hacer participar al espectador de la "épica del fascismo", poniéndolo en algunas escenas (por ejemplo un inocente partido de baloncesto) bajo el prisma de la lucha contra el diferente, todo en la historia que nos narran está intencionado en la dirección más simplificadora.

A las ideas reaccionarias de su protagonista, expuestas de forma atractiva y convincente, no oponen ningún argumento ideológico sólido. Sólo unos convencionales no-a-la-violencia y vive-y-deja-vivir, junto con los dramáticos resultados de la violencia que se genera. Enfrentar el mero sentido común contra atractivos discursos aniquiladores está bien, no parece mala idea, pero se echa en falta un verdadero antagonista ideológico del personaje que interpreta Edward Norton. Nadie es capaz de responderle, y cuando hay que hacerle cambiar de opinión (redimirlo, que es lo que pretenden director y guionista desde el principio, tal vez con demasiada premeditación), no se les ocurre otra cosa que hacer que los suyos le den, literalmente, por el culo, una solución guionística burda y (perdón) escatológica digna, no de escritores y directores de historias comprometidas, sino de los descerebrados personajes que tratan de representar en su historia. O sea que al protagonista le parten el ano —no sé cuántos puntos de sutura, se explicita— los de su misma condición,

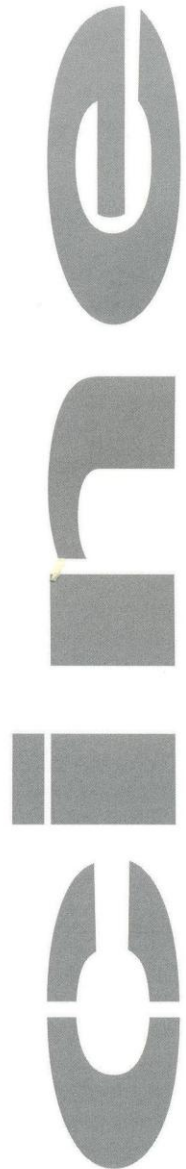

 american
history x


y el tipo vuelve al buen camino, cambia su ideología, aparta el odio. Su redención se produce por medio de esto y su amistad con un chico negro, una idea que (aunque, como todo, correctamente resuelta) es de un rancio... Uno acaba teniendo la vaga sensación de que lo que realmente acaban transmitiendo guionista y director es el resultado de contrarrestar elaborados argumentos pro fascistas, por medio de la mera creencia en la validez de lo que es debido —políticamente correcto— pensar: un discurso elaborado contra otro débil; un discurso presente contra otro ausente, o implícito, o sobrentendido. Y eso es harto peligroso. Pareciera que no existe un discurso coherente que oponer. Y, en este caso, ello permite que la fascinación ideológica se decante, en la balanza, del lado de lo reaccionario, por lo que *American History X* no parece la mejor película que enseñar a un grupo de jóvenes endebles, inseguros, confusos mentales. Pues aunque quedan claras las intenciones de director y guionista, y se trata de una película con “mensaje” absolutamente evidente, no faltará quien, fascinado por el carisma del líder que se nos presenta, y convencido por su contundencia dialéctica, interprete el resto de la historia como “el triste declive, producto de la mala suerte (da con sus huesos en la cárcel, se

enfrenta con unos más cabrones que él, el poder negro se ceba con su familia), de un idealista luchador en su necesaria causa contra la escoria”.

Lo que parece imperdonable a estas alturas es que se nos trate de moralizar, aunque sea en la dirección que reconocemos como válida. A parte de resultar artísticamente decadente, es ineficaz, y puede trastocarse en contraproducente, tal y como hemos venido demostrando, por no decir que depender a priori de un mensaje pertenece a una fórmula narrativa absolutamente trivializadora. Por otro lado, donde *American History X* se comporta de un modo más indeciso es en el plano emocional de los personajes, que, tal vez debido al arbitrario uso temporal de sus narradores, no saben en ningún momento qué sentir: pareciera que Danny reprueba (intenta evitarlo) el atroz crimen de su hermano Derek, y sin embargo se convierte en su más fiel imitador; y, por su parte, cuando Derek cae (ayudado por la sodomía) en la cuenta de su error, se olvida por completo de sentir la menor culpabilidad por su crimen, e intenta recomponer su vida sin el menor lastre emocional.

En definitiva, *American History X* es tan sólo el correcto prólogo o presentación documental didáctico pretendidamente objetivo, que sienta los





datos sociológicos de lo que trata— del verdadero cine que hay que hacer sobre este tema. Pero no hablaríamos en estos términos de una película que no se defendiera por sí misma. Nuestra intención no es persuadirlos en contra de que vayan al cine. American... no es en absoluto un completo despropósito como otras que ni siquiera merecen ser reseñadas. Las dos horas de esta película transcurren sin que nos acordemos de que podíamos estar en otro sitio, en otra sala, tal vez.

REFLEXIÓN SOBRE "SOLAS"

Solas (España, 1998) Guión y Dirección: Benito Zambrano. Producción: Antonio Pérez para Maestranza Films. Fotografía: Tote Trenas. Montaje: Fernando Pardo. Música: Antonio Meliveo. Intérpretes: María Galiana, Ana Fernández, Carlos Álvarez

Es de justicia avisar al lector de que voy a hablarles del trabajo de un amigo, por si alguien prefiriera pensar que todas mis palabras ulteriores (dicho así, de la manera más pedante posible) se ajustan al calificativo común de "bombo". Sospecho que, con demasiada frecuencia, no somos avisados por los críticos —de arte, cine, literatura...— de las razones de sus elogios y defenestraciones, por eso precisamente quiero ser claro. Después de ver *Solas*, el lector podrá llegar, si lo precisa, a alguna conclusión al respecto. Yo, por ahora, voy diciendo que *Solas* es una obra importante en nuestra cinematografía, por lo que tiene de película que nos pone al día del mejor cine que nos llega de fuera desde hace algunos años sin que ningún cineasta de aquí se haya hecho eco de ello hasta ahora. Hablamos de Ken Loach y el realismo social inglés, pero también de películas reales y sociales francesas de esta última década, o de *Secretos y mentiras*, de Mike Leigh, con la que *Solas* comparte el gusto por las calidades

interpretativas insólitas y el substrato melodramático casi folletinesco. Los únicos precedentes de *Solas* en nuestro país parecen ser —muy recientes— sólo *Barrio*, de Fernando León, y, tal vez, la mucho menos social *La buena estrella*, de Ricardo Franco, con la que comparte su pulso dramático y la reincidencia del director de fotografía Tote Trenas. Pero *Solas* olisquea la realidad —aunque a Zambrano no le guste compararla ni equipararla a estas dos películas anteriores— de un modo muchísimo más incisivo que éstas, y obtiene, por decirlo de alguna forma, una verdad mucho más verdadera —quede subrayado por la redundancia.

La reflexión inmediata al éxito que ya está obteniendo *Solas*, es que, mientras productores, distribuidores y ejecutivos de televisiones, los verdaderos responsables de que hasta ahora no se hayan llevado a cabo proyectos de esta naturaleza en España —los artistas cinematográficos siempre reaccionan antes frente a las nuevas tendencias, y seguramente ahora se abra la veda para quienes en estos años no hayan contado con la suerte de Zambrano—, defendían que este cine que nos ha estado llegando de otras cinematografías era un cine demasiado minoritario en nuestras pantallas como para que nuestra industria se sumase a él, ahora sin embargo se demuestra que lo minoritario que nos llega de fuera, hecho aquí, tiene la pegada de un bombazo de Hollywood, porque estamos ávidos de encontrarnos representados en las historias que nos cuentan. *Barrio*, y especialmente *Solas*, son películas que estaba pidiendo a gritos el público de nuestro cine, un hueco demasiado profundo que había que llenar. Y tiene razón Zambrano al quejarse de que, cuando él empezó a mover este proyecto entre productores, distribuidores y televisiones, y al margen de que fuese un completo desconocido, su demanda no obtuvo gran atención. Incluso yendo después de la mano de un productor como Antonio

Pérez, que en los últimos tiempos se ha forjado merecido prestigio con su participación en aciertos meridianos como *Limpieza en seco* o *El viento se llevó lo que...*, y que ahora prepara la primera película de Mateo Gil, el proyecto de *Solas* no lo tuvo nada fácil, y estuvo en un tris de no llevarse a cabo. Nadie ha apostado por ello hasta que lo ha visto hecho, así de conservadores son normalmente los financiadores de nuestro cine. Actitud, por otro lado, comprensible, pero de ningún modo encomiable. Todo esto fue lo que nos encontramos un grupo de amigos de Benito Zambrano cuando, en excursión, nos bajamos a Sevilla a mediados de diciembre del año pasado, con el propósito de visitarlo y ver el primer corte de *Solas*. Sin música ni sonido definitivo, con más escenas y personajes —como es lógico— que los que han quedado en el corte final, *Solas* (un cine moderno, que sólo al final se convertía en un melodrama clásico), era un documento absolutamente sobrecogedor y acongojante sobre quién es nuestra madre, quién nuestro padre, quién nosotros mismos. Incluso cuando unos y otros, en cada caso particular, no se correspondan con los personajes de la película, siempre hay algo en alguno de estos que nos atrapa por la vía emocional, como si fueran realmente nuestra propia familia. Ana Fernández y María Galiana y Carlos Álvarez componen entre sí, con sencillez y contención prodigiosas, este misterio conmovedor. Porque entre los aciertos de Zambrano no sólo se encuentra el de escoger los materiales narrativos, ordenarlos, elegir un tempo y permitir que todo ello se manifieste a través de su diáfana sensibilidad, sino en dar alas —como quien propicia la vida— a la sensibilidad de sus desconocidos intérpretes. A estas alturas, yo he llorado ya tres veces viendo *Solas*. A Benito Zambrano y su película le quedan uno o dos años de ensueño por los festivales de medio mundo.