



► *El carnaval de las almas.*

EL CINE de CULTO en 10 PELÍCULAS

Cada una de las películas de culto tiene rasgos muy propios, que marcan al espectador y las convierten en productos memorables. En esta sección, nuestros colaboradores presentan algunos de sus filmes de culto predilectos.

***El carnaval de las almas* (Carnival of souls. Herk Harvey, 1962)**

En *Ventana Indiscreta* 4 ya hemos escrito sobre *El carnaval de las almas*, de Herk Harvey, y su condición excepcional en el terreno del cine fantástico. Realizada en 1962, cuando el *horror film* iba ingresando en una era de terror más bien físico, se sostenía como película de fantasmas, más de miedo y angustia que de terror, y fue armando su culto por medio de un recurso acorde a su rareza: su casi invisibilidad durante más de un par de décadas cedió mediante lo que podría considerarse un “culto en cajita”. Relanzada hacia 1989, fue su edición y circulación en videocasete, casi como contraseña, lo que extendió su impacto en jóvenes generaciones.

Bruce Kawin, en un jugoso texto ligado a su lanzamiento en la exquisita edición de Criterion, definió a *El carnaval de las almas* como una película que parece codirigida entre Ed Wood y Michelangelo Antonioni. Parece algo injusta la primera alusión de esa dupla, ya que Harvey, si bien por momentos comparte las penurias de presupuesto del celeberrimo Wood, no despierta ese estado intermedio entre el hastío y lo hilarante que era marca de fábrica en el realizador

Es un verdadero manifiesto de un cine casi artesanal, que se convierte en pieza tan secreta como clave de su impacto en un ámbito mucho más amplio que aquel al que lo habría confinado la maldición de su producción cuasi alternativa.

de *Plan 9*. Aquí el esquematismo de ciertas acciones, la estolidez de algún actor o la banalidad de ciertas situaciones retroceden ante la convicción con que se abre paso a lo fantástico y su formidable manipulación del punto de vista. Hay en el filme precisos

antecedentes de lo que parecerían novedades radicales en tiempos de *Sexto sentido* o de *Los otros*. Por otra parte, es, junto a la fundacional *Noche de los muertos vivientes* que le es claramente deudora, un verdadero manifiesto de un cine casi artesanal, que se convierte en pieza tan secreta como clave de su impacto en un ámbito mucho más amplio que aquel al que lo habría confinado la maldición de su producción cuasi alternativa.

La música de *El carnaval de las almas* merece un capítulo aparte. El órgano de Gene Moore es claramente precursor del efecto entre siniestro y distanciador provocado por la “música de tuberías” que se escucha en *Cabeza borradora* (1977), de David Lynch (en realidad raras piezas para *pipe organ* grabadas por el inmenso Fats Waller). La extrañeza del filme de Harvey y su destino doble, como archivo de dominio público por inconsistencias de *copyright* y en la suntuosa edición de Criterion, se extiende a la banda sonora original, hoy disponible en varias ediciones de CD. Los seguidores del filme no terminan de ponerse de acuerdo sobre el carácter y procedencia de las grabaciones. Algunos consideran que se ha hecho una extracción y procesamiento perverso del audio original del filme, otros aluden a una mezcla de grabaciones originales, cintas alternativas y materiales adicionales. En fin, tratándose de un filme de culto, la idea es que la discusión siga otorgándole vida, para que sus espectros permanezcan rondando a sus espectadores suspendidos, como su atribulada heroína, entre dos mundos.

Russo

***Invasión* (Hugo Santiago, 1969)**

Resulta imposible hallar en la historia del cine argentino una película tan fuera de categoría como *Invasión*, de Hugo Santiago (1969). Fue filmada mediante una curiosa amalgama de producción cinematográfica y televisiva, por un director debutante en cuyo currículum estaba el haber asistido a Robert Bresson y compartir su refinada cinefilia con una rigurosa formación musical. Casi ignorada en tiempos de su estreno, pronto fue objeto de un extraño culto, reforzado



► *Invasión.*



► *Saló o los 120 días de Sodoma.*

por la participación de la dupla Borges-Bioy Casares en su argumento, que se sostuvo a la par de su invisibilidad. La existencia de copias del filme alcanzó por décadas un perfil casi tan mítico como el de su relato.

En una breve y precisa reseña ante su estreno, Edgardo Cozarinsky había definido a *Invasión* como un “objeto cinematográfico autónomo”. Su rareza era tal que, como el crítico detectaba, el filme de Santiago lograba la proeza de hacer confluír al cine clásico americano de un Raoul Walsh con la ascesis estilística europea de Robert Bresson. Había en *Invasión*, además, el germen del imaginario de un cine fantástico argentino, que más allá de algunas iniciativas esporádicas, todavía aguarda en estado de promesa pendiente.

Invasión llama al mito desde su propio punto de partida, universal y local a la vez, con la Guerra de Troya en una esquina y los códigos viriles de los arrabales porteños en la otra. El veterano don Porfirio, estrategia de la resis-

tencia, es interpretado por el músico Juan Carlos Paz, él mismo líder crucial y esotérico de la música de vanguardia argentina. La resistencia y el aura de orgullo de unos pocos valientes oscilan dentro y fuera del filme. Durante unos cuantos años su carácter de culto se acentuó a la par de su reputación de *film maudit*, incluyendo el misterioso robo de sus negativos en 1978. Recordamos haberla visto por vez primera a fines de los setenta, en una proyección matutina urdida conspirativamente para un grupo de cinéfilos que apenas llegaba a la media docena, en la Cinemateca Argentina. Verla fue un acontecimiento de iniciados. En los ochenta, ante la disponibilidad de una copia presuntamente pasable, se programó en el Centro Cultural San Martín, de Buenos Aires. La proyección a sala llena quedó dramáticamente frustrada ante la imprevista ausencia el último rollo: un improvisado aunque homérico relato oral tuvo que evocar aquel último tramo.

El videocasete solo corrigió en parte la maldición, dado que las copias

circulantes, de procedencia más que problemática y difícilmente audibles, presentaban hacia ese maldito último rollo (que al menos ahora estaba presente) la inquietante quemadura de una lámpara de proyector que bailaba en medio de la pantalla, afectando como un ovni tramos fundamentales de su clímax trágico e implacable. La espléndida edición en DVD del Museo de Arte Latinoamericano (Malba) felizmente corrigió el daño, y hace unos años *Invasión*, recuperada por Santiago y su fotógrafo Aronovich a partir de varios positivos, está disponible junto a reveladores materiales adicionales.

Russo

***Saló o los 120 días de Sodoma (Saló o le 120 giornate di Sodoma)* (Pier Paolo Pasolini, 1975)**

El viejo local del colegio Raimondi, en la avenida Arequipa, tenía la suerte de contar con un cine. Todos los

viernes nos sentaban a la misma hora para hacernos reír, llorar y a veces también matarnos de aburrimiento. Allí conocimos el neorrealismo, la comedia a la italiana y los desnudos de Laura Antonelli. Sin embargo, había una película que jamás veríamos pese a figurar en los archivos: *Saló o los 120 días de Sodoma*. De Saló no sabíamos nada, pero Sodoma era una palabra demasiado atractiva para ser ignorada. Antes de terminar la secundaria, el Instituto Italiano de Cultura organizó un ciclo por los 15 años de la muerte de Pasolini y *Saló* fue incluida en el programa. Ese día, con la excusa de alguna actividad extracurricular, nos quedamos en las instalaciones de la escuela y conseguimos colarnos.

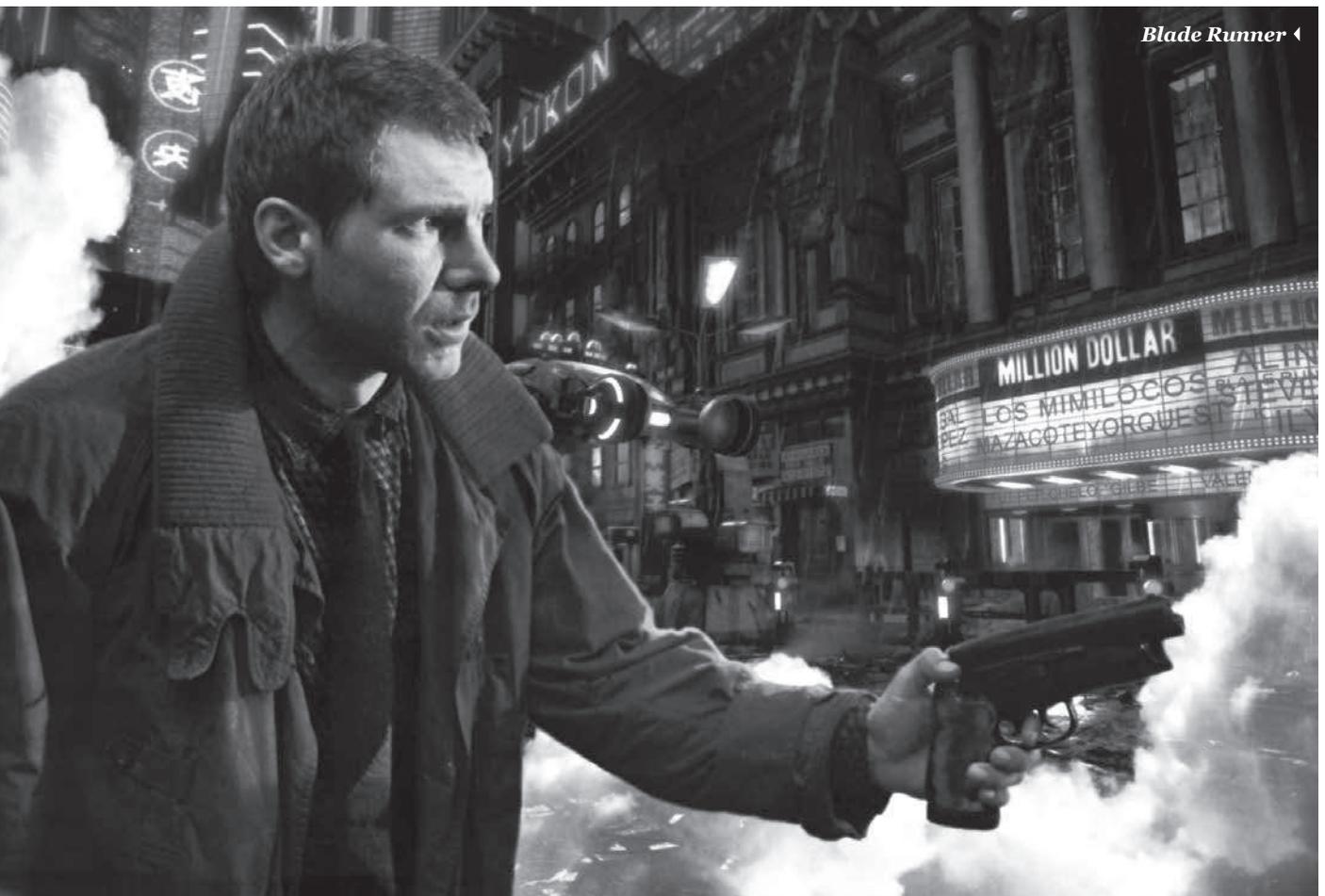
Fue algo perturbador. Un horrendo festín de aberraciones se expuso impunemente frente a nuestros ojos: incesto, necrofilia, coprofagia, urolagnia, bestialismo, pedofilia, gerontofilia, así como una surtida variedad de torturas, que iba desde la castración, la infibulación, la extracción de

ojos, hasta la amputación y/o quema de pechos, nalgas y manos. Todo en tecnicolor. Más tarde, mientras caminábamos con las mochilas colgadas de un hombro, quisimos encontrarle una justificación racional a todo eso, pero fue imposible. Intentamos desbaratarla, anularla, condenarla, desmerecerla (recuerdo que llegamos a clasificarla como porno-*snuff*), intentamos mil cosas para mantener a raya el espanto, pero lo cierto es que nunca pudimos dejar *Saló*.

Algunos años después, cuando casi terminaba la universidad, volví a tener agallas para enfrentar la película. Esta vez me descubrí con más estómago para digerirla. En verdad, encontré muy poca distancia entre *Saló* y el mundo. *Saló* es un espejo incómodo, uno que amplifica y distorsiona, pero que jamás se aparta de la realidad. *Saló* es esa verdad que todos conocen pero nadie se atreve a comentar. *Saló* es la mirada que se fija de soslayo, que se enfoca y desenfoca según la conveniencia. En *Saló* todo se compone y descom-

pone al mismo tiempo. *Saló* puede resultar un innecesario elenco de atrocidades, pero incluso si así fuera, tendríamos que aceptar que la perversión, la degradación, la corrupción, están demasiado enraizados y presentes como para que alguien nos recuerde los pequeños ascos, nuestras cotas cerradas, nuestros vulgares modos de etiqueta.

Hacer el mal, escribe Sade, no solo es más sencillo que hacer el bien, sino que siempre se alcanzan mayores placeres con él. Pasolini adapta el discurso sadiano sobre la necesidad de negar la virtud para alcanzar el placer, pero lo carga de un cariz político (el joven Enzo levantando el puño justo antes de ser acribillado por los libertinos fascistas) que hace que hasta hoy resulte tremendamente actual. Su rabioso discurso moral, su negación de la felicidad y su retrato del ser humano como hombre entregado al deleite de la vejección ajena, parecen sacados del periódico de hoy. Pasolini actualizó a los libertinos de Sade encarnándolos en



Blade Runner ◀

el fascismo y dejó la posta para que otras generaciones hicieran lo mismo según la época (sus imágenes explícitas no tienen nada que envidiar a ciertos excesos de la televisión o el internet). *Saló* y su catálogo de vejaciones nos despabiló para siempre, abolió nuestra adolescencia de un porrazo y dejó bien claro que el mundo no era esa comarca apacible en la que habíamos crecido.

Cappello

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

En su momento fue un fracaso de taquilla, pero adquirió un culto considerable en el ámbito académico, por sus resonancias filosóficas, y en el mercado de video, con cinéfilos que encontraban nuevas maneras de interpretar el filme en cada visionado. Ahora, *Blade Runner* es considerado uno de los grandes clásicos de la ciencia ficción.

La vida en el mundo del año 2019 en Los Angeles pesadillesco de la película, prevista por Ridley Scott casi cuatro décadas atrás (con un primer influjo del escritor de ciencia ficción Philip K. Dick), es un presagio con lastre del presente. Aunque la trama de pesquisas, humanoides en rebeldía y tecnología futurista en una sociedad estamental (con aporte del diseñador industrial Sydne Mead) y en estado de descomposición física tenía ya antecedentes; es su eficaz abordaje del dilema de la condición humana ajena a maniqueísmos, bajo una atmósfera urbano apocalíptica, lo que explica la vigencia en el tiempo (en realidad, la revaloración) de sus referencias estéticas y, por supuesto, morales. Las ominosas texturas de su estudiado diseño de producción y el *soundtrack* compuesto por el griego Vangelis, con matices de lograda sensualidad y de ondas futuristas, contribuyen también a conferir a la cinta de Scott una densidad casi material. El contexto abigarrado y luctuoso en el que tienen lugar la persecución exterminadora de Deckard (conflictuado Harrison Ford) y la desafiante y violenta búsqueda existencial del líder Roy Batty (icónico Rutger Hauer), no acampa lejos del contemporáneo; con economías nacionales inviables,



Nekromantik. ◀

En su momento fue un fracaso de taquilla, pero adquirió un culto considerable en el ámbito académico, por sus resonancias filosóficas, y en el mercado de video, con cinéfilos que encontraban nuevas maneras de interpretar el filme en cada visionado.

segregación territorial, polución a escala planetaria y vigorosas corporaciones transnacionales. El *behind the scenes* es tan accidentado y apasionante como el largometraje proyectado hasta en tres versiones, con

director's cut del 2007 y una versión con relato en *off* para estreno en salas de 1982, pergeñada por productores preocupados por la recepción del gran público. Si para Spielberg las personas buscan películas para no vivir el mundo que viven, Scott presenta sin remilgos los efectos devastadores del progreso con razón y sin alma. Las líneas finales de Batty, sobre el edificio Bradbury, son aleccionadoras al respecto.

Sánchez Padilla

Nekromantik (Jörg Buttgereit, 1987)

Nekromantik (1987), de Jörg Buttgereit, coloca al espectador en el lugar del solitario que colecciona vísceras para hacerles el amor. No lo observamos desde lejos, maravillados por su incomprensible monstruosidad, sino que disfrutamos con él de ese singular placer. Entonces, nos encontramos en una posición incómoda: la de Rob Schmadtke, empleado de la Agencia de Cadáveres Joe's, que escamotea restos humanos en su trabajo para llevarlos a casa. En principio, él y su novia son felices juntos, hasta que lo despiden y pierde el acceso a los cadáveres y ella, en consecuencia, lo deja. Entonces, Rob empieza a matar para continuar.

Descubrimos con los ojos de Rob a los muertos y las vísceras como objeto de amor. Sin embargo, la empatía resulta difícil. Y paradójicamente, este rasgo convierte a *Nekromantik* en una película de culto: no es la identificación lo que produce el fanatismo, sino su falla, su quiebre, el morboso rechazo de sentir en carne viva el placer por lo aberrante. Cuando John Waters dice que se trata de la primera película erótica para necrófilos, no le falta razón.

Además, cuenta con su secuela de rigor, *Necromantik 2*, aparecida cinco años después, que fue confiscada en Munich a los doce días de su estreno, una acción sin precedentes en Alemania desde la época nazi.

Vidal

Tetsuo (Shinya Tsukamoto, 1988)

Antes de que directores como Hideo Nakata y Takashi Miike, a sus muy diferentes estilos, lo pusieran como uno de los platillos centrales de los últimos quince años, el cine de terror japonés se desarrolló de manera crónica a lo largo de su historia con un particular gusto mórbido y perverso asociado a sus propias tradiciones y mitos, y del cual no se abstraieron ni sus autores de mayor renombre. Kenji Mizoguchi

No es nada raro ver la influencia del canadiense en esta película del casi debutante Shinya Tsukamoto. A su estilo, y en un *tour de force* de poco más de una hora, el director japonés ensambla una pesadilla de apariencia y gusto grotesco...

marcó un momento particularmente influyente con las atmósferas fantasmales de *Ugetsu Monogatari*, mientras que otros como Kaneto Shindo y Shohei Imamura, se acercaron a ese exotismo a partir de las descripciones o retratos sociales. Ni qué decir del

mismo Kurosawa, quien fue proclive a emplear el género para dar cuenta de paranoias personales y nacionales en *Notas de un ser viviente* y *Los sueños*.

No mucho menos adaptada a su propia época, *Tetsuo* adquirió categoría de culto pero por la vía *underground*, como extraño ensamblaje del creciente culto por el *cyber punk* y las manifestaciones más desbocadas de conceptos como el que previamente David Cronenberg denominara “nueva carne”. No es nada raro ver la influencia del canadiense en esta película del casi debutante Shinya Tsukamoto. A su estilo, y en un *tour de force* de poco más de una hora, el director japonés ensambla una pesadilla de apariencia y gusto grotesco, la invasión de un mundo de corrosión, una metamorfosis hacia el híbrido hombre de la posmodernidad, que también tiene como caja de resonancia la mixtura de imágenes del filme que van de lo “clipero” a los artilugios del videoarte más estrambótico y la alusión a las viñetas cómicas.

La película da cuenta de un combate entre acosador y acosado, entre el elemento que infiltra el metal en nuestra biología y la víctima que intenta repelerlo, tal vez ingenuamente, hasta que llega a completar su transformación. Como en la tradición del horror, la sucinta trama se sustenta en las sombras de una maldición que acaecía como sanción a una culpa insinuada y develada de a pocos. En *Tetsuo*, ese carácter ominoso del argumento no pasaría de lo ortodoxo si no fuera por ese tratamiento de la imagen con un blanco y negro, que si bien parece sacar de apuros a una producción de género y de bajo presupuesto, termina dando el punto exacto para prefigurar ese desconcertante adelanto del apocalipsis del que reciben un bocado los antagonistas.

Tetsuo me resulta una de las películas que anticiparon muy bien el cine de los noventa, duro, caótico y hasta esquizoide. En el transcurso de ese conflicto, revelado finalmente como un proceso de simbiosis –que no se encuentra exento de connotaciones eróticas– *Tetsuo* dejar entrever también inquietantes lecturas. ¿Es una incursión del mundo de superficies desechables de la gran tragedia atómica escondido por ahí debajo de la



Tetsuo. ◀

▶ *La pequeña ladrona.*



alfombra de la bonanza y el resurgir industrial nipón? ¿Asume como suyas las develaciones de las realidades completas o superpuestas casi a la manera de Philip K. Dick o a través de las claves surreales de David Lynch? Como en posteriores ficciones de mayor o menor presupuesto, *Tetsuo* hace de la propagación viral el nuevo campo virtual para las contiendas.

Esponda

***La pequeña ladrona*
(*La petite voleuse*.
Claude Miller, 1988)**

La pequeña ladrona registra los detalles del trayecto que termina por afirmar a Janine Castang (Charlotte Gainsbourg) en su papel de amante que cambia sin culpa de objeto de deseo. Sus seres amados son solo estímulos para el amor que ella acumula en su corazón desde su infancia marcada por el abandono de su madre. Janine es la amante por excelencia, porque su amor es siempre solitario.

La primera parte de la película retrata a Janine como una adolescente inquieta caracterizada por su compulsión de apoderarse de cosas ajenas. Las primeras escenas son una muestra de las diferentes modalidades de robo que pone en práctica Janine, cuyo voyerismo es su principal recurso; le permite localizar en cualquier escenario algo que sustraer. En la escena donde el dueño de una tienda irrumpe en la casa de los tíos de Janine, exigiendo que la joven le devuelva los objetos que ha robado se revela uno de los rasgos más significativos de la protagonista: la ambigüedad de sus motivaciones. *La pequeña ladrona* aclara que Janine no roba por necesidad, porque no lucra con los objetos, no los usa, ni presume de ellos. La joven se limita a amontonarlos bajo su cama, en una cueva compuesta por tesoros como abrigos de piel, cajetillas de tabaco, lencería fina y perfumes.

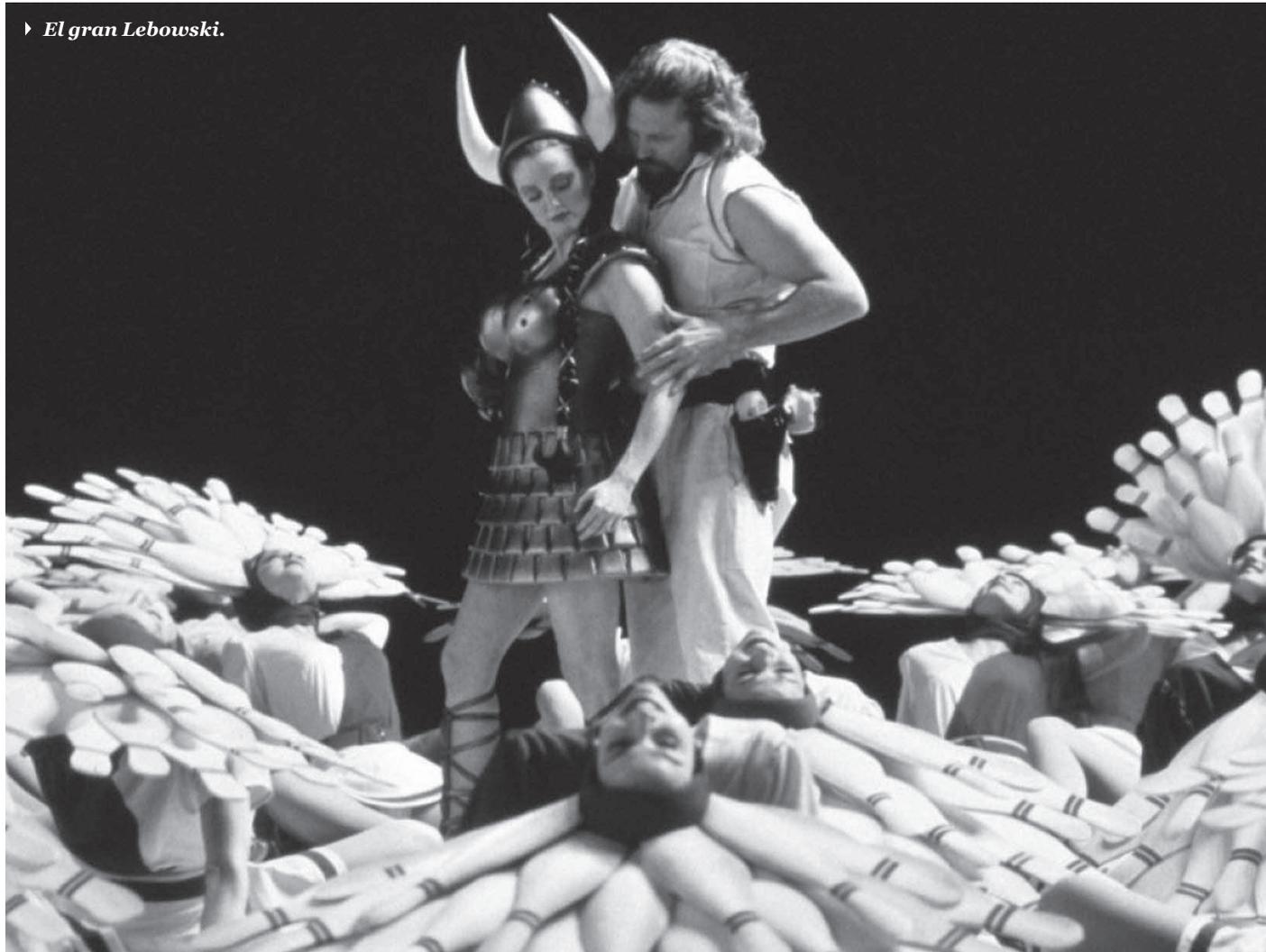
El viaje en la película no es una metáfora ni una excusa que enmarca el proceso de madurez para transformar al conflictivo personaje adolescente en

un adulto civilizado. Por el contrario, el viaje de Janine legitima los rasgos claves de su personalidad, que le valieron la marginación de su pueblo de origen: el erotismo inquieto y desvergonzado de la nínfula, la impulsividad y una honda melancolía que Claude Miller sabe conducir por un camino libre de sentimentalismos. Janine sobrepasa todos los obstáculos para continuar siendo ella misma: ni el cariño y la comprensión que le brinda la familia donde ella trabaja como empleada, ni la influencia del hombre mayor con el que mantiene una relación marcada por descubrimiento y amor con rasgos paternos, ni el amor y la pasión ciega que experimenta con la irrupción del joven estafador en su vida, ni su paso por el reformatorio donde mantiene una ambigua y entrañable relación con una fotógrafa, ni siquiera el embarazo logra enrumbar a Janine por un camino que ella con su intuitiva inteligencia reconoce como ajeno.

Quiñonez

▶ Continúa en la página 69

► *El gran Lebowski.*



► Viene de la página 59

El gran Lebowski (The big Lebowski. Joel y Ethan Coen, 1998)

Cuando se estrenó *El gran Lebowski* los Coen no sospecharon, o quizás sí, que su creación se volcaría en filosofía de vida: “El dudeísmo”. Fanatismo convertido en “religión” como atestiguan sus devotos. La confusión de identidades (Jeffrey “The Dude” Lebowski / Jeffrey “El Gran” Lebowski) y el robo de una alfombra son el motivo para originar un relato plagado de situaciones disparatadas y estrambóticas, cuyo grado de absurdidad va *in crescendo*.

The Dude es un *hippie* vago, desempleado, sin mayores pretensiones ni trascendencia. Su amigo Walter,

un veterano de Vietnam y pseudo judío colérico. Donny, la pieza ingenua que no termina de encajar en esta dupla; el Gran Lebowski, un magnate casado con una actriz porno; Maude, feminista y artista de vanguardia; Jesús Quintana, un pederasta histriónico con acento latino; más nihilistas alemanes y *The Stranger* (*cowboy* y narrador de la historia), entre otros más son parte de un universo donde lo aparentemente improvisado de las situaciones es calculado al mínimo por la pluma de los Coen, quienes fieles a su estilo quebrantan los géneros clásicos, caricaturizan a sus personajes y satirizan a la sociedad norteamericana con sujetos que salen de la norma y de los parámetros de la estructura social, sin terminar de acoplarse.

Los espacios no son gratuitos. El boliche, lugar habitual de encuentro, donde se suscitan desde las personalidades más excéntricas hasta las acciones y diálogos más irrisorios: la esencia del filme. Los personajes les caen a Jeff Bridges, John Goodman y John Turturro como anillo al dedo.

Las idiosincrasias, las secuencias de alucinaciones con resonancias surrealistas, la trama laberíntica, las conversaciones extravagantes, el toque retro de la fotografía, la original banda sonora, sumado al cinismo y humor negro incisivo desembocan en una historia tan bizarra como estridente. Una filosofía de vida contenida en una simple frase: “Just take it easy, man”.

Sobrevilla

Rushmore (Wes Anderson, 1998)

Esta no es otra típica película adolescente. Wes Anderson explora la vida del inusual quinceañero Max Fisher que asiste a la escuela de élite "Rushmore". Su carácter obsesivo hace que participe en cuanta actividad extracurricular se le presente, y como dicen que el que mucho abarca poco aprieta, se encuentra al borde de la expulsión por sus más que lamentables notas. En esta situación conoce al cincuentón Edward Blume y a Rosemary Cross, maestra del primer grado, de quien se enamora perdidamente. Con estos dos se completa un bizarro triángulo amoroso en el que no se sabe realmente quién es el adulto y quién el niño.

La construcción de personajes es lo más rescatable. Un *nerd* adolescente, un millonario deprimido y una bella profesora que no puede olvidar al esposo difunto son fáciles de estereotipar, sin embargo los guionistas (Wes Anderson y Owen Wilson) no caen en estereotipos; por el contrario, comprenden las intermediaciones en el actuar de sus personajes y les inyectan alma, de tal forma que los caminos inesperados que recorren no parecen contradictorios a su naturaleza. Max Fisher es un *nerd*, pero también es un rebelde; Blume es un magnate industrial, de igual forma es extremadamente humilde

Si Max Fisher está obsesionado con pertenecer a "Rushmore", Anderson lo está con los encuadres simétricos y limpios, todos los objetos están meticulosamente acomodados de tal forma que parecen componer una pintura.

y compasivo. Por último, la señorita Cross es una dulce maestra, lo que no la exime de ser una intelectual confundida con sus sentimientos.

Si Max Fisher está obsesionado con pertenecer a "Rushmore", Anderson lo está con los encuadres simétricos y limpios, todos los objetos están meticulosamente acomodados

de tal forma que parecen componer una pintura. La estética que maneja nos hace perdernos en el tiempo, esta película bien puede estar ambientada en los setenta como a finales de los noventa y esto pasa a ser algo irrelevante cuando Anderson crea un mundo poco convencional que tiene mérito suficiente para mantenerse interesante por sí mismo. El uso de alternancia entre planos conjunto y primeros planos resulta fundamental para hacer evidente la distancia entre el universo interior del personaje y el resto, como lo demuestra la magistral escena en la que hartado de todo lo que le rodea, Blume decide arrojarse a la piscina y perderse. Parece nunca más querer regresar a flote.

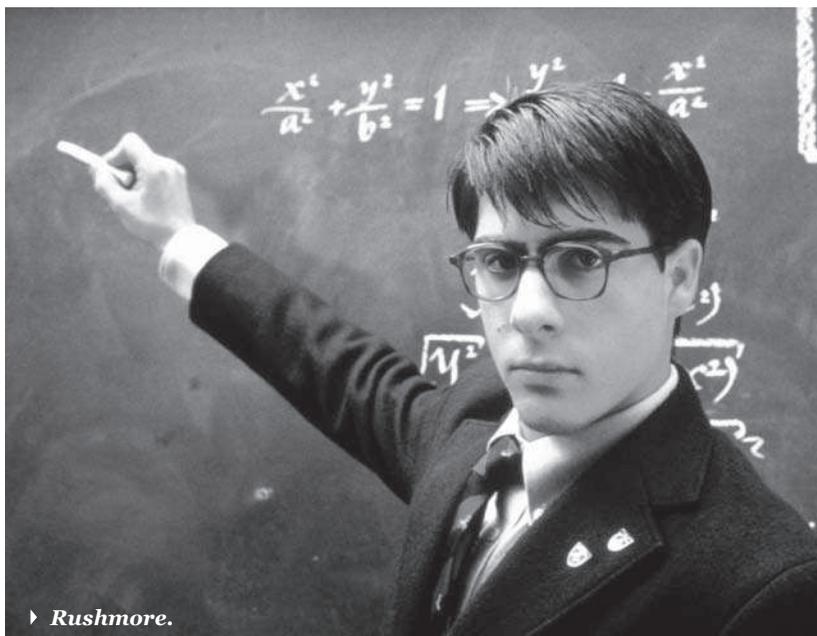
Sobre lo anterior, cabe resaltar la estupenda actuación de Bill Murray. Al millonario lo acompaña un halo de pesadumbre que se disipa al contemplar al joven Fisher y su energía apabullante que él alguna vez tuvo pero que ahora solo añora. Schwartzman infunde al adolescente maldad y precocidad, siempre subordinados por su inocencia, lo que hace que a pesar de sus acciones el espectador aún sienta simpatía por él y anhele su redención. Es algo difícil de llevar a cabo pero Jason Schwartzman lo logra.

Anderson nos regala una mirada única del mundo adulto a través de los ojos de Max Fisher, que a fin de cuentas, no es más que un niño. Esta cinta posmoderna que por ratos se nos presenta como teatral por la predilección de encuadres frontales solo puede ser concebida en el seno del cine independiente. No se trata, pues, de una comedia en la que las carcajadas estén aseguradas de principio a fin, en este caso Anderson pasa de la comedia al drama con tal facilidad que lo más probable es que las risas surjan de la melancolía.

Taipei

Amnesia (Memento. Christopher Nolan, 2000)

Mucho antes de que Christopher Nolan alcanzara una gran notoriedad con su saga de Batman, realizó *Amnesia*, cinta en la que narra con un tiempo cíclico en retroceso la historia de Leonard Shelby (Guy Pearce), un



► *Rushmore.*



► *Amnesia.*

sujeto con graves problemas de memoria que busca a quienes supuestamente mataron a su esposa. El protagonista olvida totalmente lo sucedido cada quince minutos, y no solo se vale de fotos y apuntes para saber lo ha podido ocurrir en ese lapso. Este personaje, al igual que el Sam Neill de *En las fauces de la locura* (1996) de John Carpenter, tiene las marcas de la paranoia incrustadas en su piel, llenando su cuerpo de tatuajes que también le permiten enterarse de lo irrecordable. Al parecer, “Lenny” sufre de ese mal porque unos criminales lo habrían golpeado cuando intentó salvar a su pareja del ataque de estos.

Nolan sumerge al espectador en un laberinto espaciotemporal con muchas reminiscencias del cine de David Lynch, construido con pasajes de *film noir*, y a través de una historia contada al revés mediante secuencias diacrónicas. El relato del filme se hace aún más complejo con el desarrollo lateral de escenas, filmadas en blanco y negro, pertenecientes a

un punto medio de la historia. Así, el realizador logra una atmósfera inquietante y perturbadora, que se acrecienta aún más con la utilización de mecanismos narrativos que nos sumergen en la incertidumbre del protagonista: focalización fija, encuadres cerrados, actuación en clave baja, y una narración de ecos documentalistas en aquellas secuencias en blanco y negro (voz en *off*, una cámara ávida por registrar lo cotidiano, etcétera).

En su época de estreno, muchos acusaron a *Amnesia* de ser un filme conceptualmente vacío, como si solo estuviera basado en arbitrarias piroetas de guion. Este punto de vista solo puede ser producto de un superficial visionado de la película. En las últimas secuencias de la cinta, descubrimos que los más importantes hechos recordados por Lenny eran falsos, y que lo único que hacía el personaje a lo largo de la historia era reinventar su pasado intencionalmente, como si estuviera creando un mundo alterno y propio.

“Tú no quieres la verdad, quieres tu propia verdad” le dice Teddy (Joe Pantoliano). “Solo quiero solucionar otro rompecabezas” afirma Leonard. Y es que, en efecto, el desmontaje regresivo de la historia metaforiza el inherente sentido teleológico que tiene todo personaje de ficción. Nolan no quiere que se revele en su epílogo quién es el asesino que busca su contrariado héroe, sino la persistente necesidad que tiene el autor de una historia de darle a su protagonista algún fin por alcanzar.

En ese sentido, *Amnesia* abre una reflexión semiótica. Para Algirdas Julien Greimas, solo hay relato si hay un sujeto y un objeto de valor. Para Leonard, su presencia como personaje solo tiene sentido si es sujeto puesto en relación con un objeto de valor. El protagonista, al estar en la necesidad de crear objetos de valor inexistentes, imaginarios, virtuales, emula a un autor, que desea convertir su vida en la escritura de una interminable ficción.

Cabrejo



Actores y actrices de culto (IV):

James Spader

La fascinación generada por seres enigmáticos y oscuros ha devenido en la creación de una serie de personajes que plasman los abismos insondables del alma humana. Quien los ha encarnado de manera natural ha sido James Spader. Actor inextricable y de expresión contenida, constantemente envuelto en un halo melancólico, con ojos lánguidos y mirada penetrante, por momentos suave e inofensiva, y por otros esconde una nota siniestra y fatídica, acrecentada por su magnetismo.

Dueño de una inconstante filmografía, se inició en comedias juveniles (*Pretty in pink* [1986], *Endless love* [1981], *Mannequin* [1987]), interpretó a trabajadores de cuello blanco –como abogados y funcionarios–, asesinos (*True colors* [1991], *Malas influencias* [1990], *Wall Street* [1987], *2 Days in the valley* [1996]), e incursionó en la ciencia ficción (*Stargate* [1994], *Supernova* [2000], *Alien Hunter* [2003]). Además, personificó a individuos de gran complejidad psicológica y sexual (*Sexo, mentiras y videotape* [1989], *Crash* [1996], *La secretaria* [2002]).

En *Sexo, mentiras y videotape* Spader personifica a un hombre introvertido, de gestos pausados, con cierto aire de extrañeza e impotente que busca la satisfacción sexual a través del voyerismo, filmando a mujeres en cintas de video.

A raíz de un accidente automovilístico en *Crash*, descubre la adrenalina del peligro y la proximidad a la muerte –al igual que los demás protagonistas–, experimentando la excitación máxima. Las cicatrices y heridas, productos del choque de los autos, se convierten en las huellas del placer, desencadenado por el fetichismo y el voyerismo.

Otra actuación notable es en *La secretaria* como un abogado traído, reprimido emocionalmente e involucrado en una relación poco convencional: un amor con tintes sadomasoquistas, alimentado por el juego sexual que se establece entre ambos.

Sus últimas interpretaciones más sobresalientes han sido en la televisión como el inescrupuloso legista Alan Shore que apareció en *The Practice* y luego protagonizó en *Boston Legal*. Mención aparte merece su participación en *The Office*. James Spader se caracteriza por su porte envolvente, semblante taciturno, voz tenue, gestos sutiles y acompañados, una tendencia a los extremos y exploración de los aspectos más sombríos inherentes al ser humano.

**Actor inextricable
y de expresión
contenida,
constantemente
envuelto en un halo
melancólico, con
ojos lánguidos y
mirada penetrante,
por momentos
suave e inofensiva,
y por otros
esconde una nota
siniestra y fatídica,
acrecentada por su
magnetismo.**

Sobrevilla