



Subvaloradas y

Hablar de películas que nos parecen subvaloradas o sobrevaloradas es hablar de un criterio que a veces resulta muy personal, es hablar de una apreciación que “la mayoría” no comparte. He aquí una muestra por parte de algunos de los que participamos en la revista.

PELÍCULAS SUBVALORADAS

***Alicia en el país de las maravillas* (Alice in wonderland. Tim Burton, 2010)**

Cuando Teresa de Lauretis toma como inicio de su propuesta teórica la obra de Lewis Carroll en su famoso ensayo de semiótica y género *Alicia ya no*, sostiene que el mundo del espejo “no es el lugar del reverso simétrico, sino el espacio del discurso y de la asimetría, cuyas reglas arbitrarias se esfuerzan por apartar al sujeto, Alicia, de toda posibilidad de identificación naturalista” (de Lauretis 1992). De esta manera, leemos cómo Alicia se va distanciando a partir del lenguaje “que está poblado de las intenciones de los otros” de un entorno en apariencia normal, prolijo, hacia otro donde no tiene el control de nada. Si Carroll proponía a través de un estilo anárquico, donde las palabras inventadas se asumen como parte de este mundo subterráneo, anárquico y al revés lleno de Jabberwock, Tarrant o Tweedledee, Tim Burton lo hace a través de polaridades más marcadas, entre un mundo de afuera y otro de adentro a través del ludismo de sus imágenes. Tim Burton no necesita de los neologismos y juegos lógicos del libro, él se queda más acá, requiere de las convenciones de

un lugar de “buenos y blancos” y otro de “malos y rojos”.

Alicia en el país de las maravillas es una película subvalorada en la medida en que se compara a las otras versiones anteriores y al mismo universo burtoniano, lo que resulta un desmedro. Sin embargo, esta última cinta de Burton ofrece una perspectiva algo maniquea y moralista que resulta jugosa. Primero, me interesa cómo es que Burton se detiene en describir ese mundo de modales, de apariencias y reticencias en que vive Alicia en su normalidad, tratando de presentar una paráfrasis con los personajes que luego desenreda cuando ya Alicia descende. De alguna manera, el retorno al hogar y al recuerdo paterno tienen que ver con la pureza y atavismos de la reina blanca, el camino correcto. Mientras que el lado tortuoso, el del corazón y las rojas pasiones es el lado al que hay que decapitar. La Alicia de Burton es una joven que intenta ir en busca de sus recuerdos perdidos pero a la vez busca reencontrarse con su lado más inocente y acorde con las necesidades de los nuevos tiempos. No hay tolerancia con lo extraño, con lo que transgrede, porque allí Alicia se perdería. Un cuento moral definitivamente.

Delgado

Sobrevaloradas

The fall (Tarsem Singh, 2006)

Los Ángeles, 1920. Una niña campesina inmigrante llamada Alexandria (Catinca Untaru) sufre un accidente mientras recogía naranjas, se rompe el brazo y la clavícula y es internada en un hospital. Allí conoce a Roy (Lee Pace), un joven que trabaja como doble de riesgo para impresionar a su novia, el cual termina parálítico tras un accidente durante el rodaje de su primera película. Al conocerse, Roy le cuenta a Alexandria la historia de cinco héroes míticos, cuyos caminos se unen buscando venganza contra el malvado gobernador Odius.

Roy solo interrumpe su historia para pedirle a Alexandria un favor: que hurte de la enfermería general un frasco de morfina, para de esa manera terminar con su sufrimiento.

The fall, dirigida por Tarsem Singh, nos transporta a un mundo de ensueño, donde la imaginación es capaz de vencer a la muerte y sobreponerse a la crueldad. Con una narrativa muy delicada, la película nos mueve a través de imágenes y momentos que solo los sueños más locos de Alejandro Jodorowsky podrían concebir. Grabada en 18 países y ufánándose de no usar efectos generados por computadora, *The fall* es puro placer para los ojos.

Sin embargo, la crítica fue particularmente dura, calificando a Tarsem de “autoindulgente” por su afán esteticista. Y si a la ecuación agregamos que el mismo año *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro y *Tideland* de Terry Gilliam se llevaron toda la atención mediática, nos encontramos con una película muy poco conocida y valorada. Pero más allá de estos detalles circunstanciales, esta obra deslumbra por su calidad técnica y narrativa, su audacia y su belleza.

Larrabure

Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)

Hay demasiado interés en *Bastardos sin gloria* en estos tiempos. Considero a Tarantino uno de los grandes directores de su generación, sin embargo sus mejores películas fueron aquellas de los noventa: *Perros del depósito*, *Tiempos*

violentos y la extraordinaria *Jackie Brown*.

En sus tiempos, *Perros del depósito* tuvo fama de ser demasiado fuerte, es decir, demasiado ‘gore’. Volví a verla recientemente y puedo garantizar que hoy por hoy es un juego de niños. Algo parecido le sucedió a *Jackie Brown*. Demasiado adelantada para su época, la película sufrió de poca taquilla. Pero vista con detenimiento, *Jackie Brown* se disfruta como una versión moderna y cínica de *Rashomon*, el clásico de Kurosawa.

Utilizando diferentes puntos de vista, Tarantino va construyendo una mentira, de la cual la protagonista es víctima. El juego llega a niveles de virtuosismo que recuerda ciertas escenas de *Buenos muchachos*. Al mismo tiempo, Tarantino homenajea las series policíacas de televisión de los setenta, creando un mundo raro: de héroes entre nosotros y aventuras en cada esquina.

Siempre me llamó la atención que justamente un filme tan entretenido como *Jackie Brown* haya sido el que frenara la carrera de Tarantino. Ahora que después de *Kill Bill* y *Bastardos sin gloria* el director de nuevo está de moda, es buen momento para descubrir uno de sus mejores y más subvalorados filmes. *Jackie Brown* es una lección de narrativa cinematográfica digna del crítico más exigente. Más aún, es un filme realmente entretenido que merece ser revalorado.

Casuso

El último de los mohicanos (The last of the mohicans. Michael Mann, 1992)

Basada más en el *remake* de 1932 que en la novela original, *El último de los mohicanos* es toda una experiencia cinematográfica. Filmada en su mayor parte en las quebradas de Carolina del Norte, la cámara sigue a Daniel Day Lewis y a sus compañeros en un terreno inclinado, que da la sensación de estar frente a planos aberrantes (al estilo de *El francotirador*, de Cimino) sin que este efecto le reste realismo a la acción. Todo lo contrario, las secuencias se vuelven vertiginosas, al

estilo de otros filmes del director. En *Heat*, por ejemplo, Michael Mann recurre al paisaje urbano para crear interrupciones frente a la cámara y así crea un tono trepidante. En *El último de los mohicanos*, el bosque de Carolina del Norte se vuelve como una ciudad y, sobre todo, se convierte en un personaje más de la película.

El mérito de *El último de los mohicanos* no se limita a las soberbias escaramuzas que protagoniza el clan de guerreros (realizadas años antes de *Corazón valiente*, pero igualmente reminiscentes de filmes como *La fortaleza escondida* de Akira Kurosawa) sino que hay mucho más que ver en la película. La premisa central, del occidental adaptado a la cultura nativa ha sido copiado con mayor o menor éxito en filmes tan disímiles como *Danza con lobos*, *El nuevo mundo* y más recientemente en *Avatar*. Este arquetipo, sin embargo, encuentra nuevas ramificaciones en *El último...* cuando se toma en consideración el romance entre Nathaniel y Cora, el cual complica el conflicto del protagonista. Si a esto se le suma la soberbia banda sonora (Jones-Edelman) nos encontramos frente a una cinta espectacular.

El final de la película resulta más bien atropellado e incluso se abandonan ciertas líneas narrativas en favor de un epílogo con ribetes poéticos, que recuerda ciertas escenas de *Los siete samuráis*. El resultado final es un filme que recupera la naturaleza para el lenguaje cinematográfico y re-crea el terreno del cine épico.

Casuso

El hombre equivocado (The wrong man. Alfred Hitchcock, 1956)

Comparada con *Psicosis*, *Vértigo* o *Los pájaros*, algunos de los más célebres trabajos de Alfred Hitchcock, *El hombre equivocado* es una cinta menor dentro de la producción del inglés.

Esta película carece de acciones y personajes espectaculares o de una historia llena de sorpresas; es la crónica aséptica de un caso de confusión de identidad en la vida real –un tema que Hitchcock desarrollaría después en *North by Northwest*– en la que un músico (Henry Fonda) es confundido con un peligroso asaltante, arrestado

y sometido a juicio. La pregunta que plantea la cinta es: qué sucedería si los supuestos de los filmes de suspenso le ocurrieran a un hombre común en la vida diaria.

Para instalar el suspenso y el miedo en la cotidianidad, el director opta, a nivel formal, por una mirada distante y poco intrusiva, tratándose de acercarse al documental, pero sin perder sus rasgos de estilo. Hitchcock coquetea y manipula de manera efectiva estas posibilidades del lenguaje cinematográfico, así como en *La sogá* juega con el plano secuencia, o en *La ventana indiscreta* lo hace con los teleobjetivos.

El resultado es una película que se convierte, al menos en su primera hora, en una pesadilla kafkiana de un atractivo casi hipnótico, en la que los sistemas policial y legal atrapan a un inocente. Una cinta que atrae, en el resto del metraje, más por curiosidad y empatía con el protagonista que por la expectativa de presenciar la resolución. La misma que apela a la religiosidad católica para justificar su último giro, resintiendo la narración, pero también con ello, redondeando la psicología del protagonista.

Imperfecta como es, y justamente a partir de sus carencias y sus propias limitaciones argumentales (entendidas como retos), *El hombre equivocado* termina convirtiéndose en una cinta atractiva, siendo la menos espectacular de Hitchcock.

Prieto

PELÍCULAS SOBREALORADAS

Quisiera ser millonario (Slumdog Millionaire. Danny Boyle, 2008)

De un lado, una fábula *for export* de la miseria. Por otro, la historia de un héroe armado de su buena suerte y noble corazón. Y en medio, una propuesta audiovisual no carente de pericia. Sea como fuere, *Quisiera ser millonario*, de Danny Boyle, arrasó con los principales galardones de los Óscar en el 2009.

Sin caer en el afán valorativo/policiaco (vicio común al hablar de películas), podrían mencionarse con brevedad al menos un par de elementos del filme.

De arranque, eso de optar por hacer de cada instante del presente un pretexto para un *flashback* de desmedida profundidad y ultranza causalista. Lo sabemos, es ficción, es “solo una historia”. Pero Blanca Nieves puede tener verosimilitud si está bien contada, si no se fuerza tanto como en este caso.

Además, si la autoayuda y la filosofía-de-mall venden tanto hoy, no sorprende que la historia de *Quisiera ser...* haya sido un *boom*. Al mismo tiempo nos presentan esos hechos del pasado (colocado como el eterno tributario de lo que –se supone– somos), y todo ese bobo optimismo (familiar al “sí se puede”, de cualquier manual

de autosuperación al paso). No importa que la vida sea una mierda, si “está escrito”, darle para adelante, no más.

¿Y por qué tanto premio? Bueno, los premios siempre dicen más de los jurados que de aquello que se premia. La película va bien inscrita en la línea de lo políticamente correcto y de su posición respecto a los pobres, la familia, los sentimientos y la política de ‘poner la otra mejilla’ (no importa cuán sádicamente te peguen).

Además, del lado audiovisual hay una serie de recursos espectaculares (incluso el montaje vertiginoso recuerda al Boyle de *Transpotting*, aunque algo impostado en los bajos fondos hindúes). De modo que el paquete del filme quedó súper envuelto para el mercado donde se creó la Coca-Cola y la cajita feliz de Ronald McDonald.

Pacheco

Alto impacto (Crash. Paul Haggis, 2004)

Junto con *Quisiera ser millonario*, *Alto impacto* (*Crash*) la película de Paul Haggis que se alzó con el Óscar a la mejor película del 2005, es el otro gran *bluff* de los premios más recientes de la Academia. Pero no es solo que ganara ese reconocimiento que, como sabemos, es siempre materia de discusión, sino que tuvo comentarios elogiosos incluso entre críticos estimables, entre ellos el veterano Roger Ebert, en Estados Unidos y en Europa.



The fall. ◀



El último de los mohicanos. ◀

No cabe duda de que una vez juega a favor de esta película su carácter independiente. A pesar de la presencia de Sandra Bullock, en un rol dramático inusual en su carrera, Brendan Fraser, Mat Dillon, Ryan Phillippe y Tandy Newton, la producción costó 6.5 millones de dólares, un monto pequeñísimo en las cada vez más abultadas partidas presupuestales de las producciones hollywoodenses. Incluso los casi 100 millones de dólares que ganó en la exhibición comercial se consideran bajos para una película ganadora del Óscar. Es decir, la adhesión que ha generado el supuesto carácter independiente de una película le abona favores si se quiere previos, como una mejor disposición ante él que ante los productos propios de la industria.

También juega un papel en ese reconocimiento la estructura narrativa de las “vidas cruzadas” que desde la película de Robert Altman *Short cuts* (que, por supuesto, no era la primera que lo hacía) reavivó ese patrón en filmes que han tenido “alto impacto” para decirlo con el título local de la cinta de Haggis: entre ellas, las tres que dirigió Alejandro González Iñárritu, con guión de Guillermo Arriaga (*Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*), *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson; *Traffic*, de Steven Soderbergh.

En tercer lugar, el hecho de que la película sea un muestrario de los problemas que asolan real e imaginariamente la sociedad norteamericana: la inseguridad motivada por la delin-

uencia, la inmigración, las dificultades de empleo.

Se ha invocado la sombra del 11 de setiembre como el principal acicate de esa resistencia al extranjero de color oscuro o, mejor, del racismo que se manifiesta de manera impiadosa, especialmente en el policía que interpreta Matt Dillon en ese Los Ángeles convulso que es el marco urbano del relato. Puede ser, y eso, en todo caso, aporta a una comprensión de las circunstancias extrafilmicas y –por qué no– del trasfondo psicosocial que las situaciones del filme proyectan y que vale como testimonio de un momento dado de la historia social norteamericana.

Pero como obra de creación las cosas pueden explicarse de otra manera. No se le puede negar a *Alto impacto* su habilidad para el *shock*, el golpe emocional, pues la película está llena de lo que en francés se conoce como *morceaux de bravure*. Pero, asimismo, no se puede negar que esa presión emocional sobre la que está construida de principio a fin (de la violencia extrema a la esperanza) encubre o, según como se vea, deja al descubierto, un tratamiento dramático sobresaltado e intrusivo, a base de un montaje alterno, en el que la eficacia va a la par que el tremendismo, la exasperación, el sacudimiento como operaciones de sensibilización, esos que de otro modo, y con matices que no tiene *Alto impacto*, ofrece también *Quisiera ser millonario*.

León

Dogville (Lars Von Trier, 2003)

Dogville se parece a ese juego infantil que conocemos como mundo o rayuela. Con un grupo de líneas sobre el suelo, y nueve segmentos por recorrer, nos pide suspender las referencias al mundo exterior para regirnos por sus propias reglas. Claro, es una tarea fácil, aunque no por ello deje de ser un juego, un simulacro. Tal como la cinta de Von Trier.

Para este director danés no basta con que el cine sea representación e intervención sobre una realidad, sino que lo tiene que evidenciar a cada instante: en la cámara digital que en cada paneo deja ver sus imperfecciones, en la puesta en escena minimalista hasta la ortodoxia, dotada de *foley* para (re) crear los espacios, o en la voz en *off* enunciativa que nos lleva por el pueblo del relato. Es decir, es la sobreescritura y el énfasis lo que prima en su cinta.

De igual manera, sus diálogos y los textos en *off* repiten sus conclusiones y motivos una y otra vez. La historia de degradación de Grace (Nicole Kidman) en este pueblo olvidado de Estados Unidos o las disquisiciones del bienintencionado Tom Edison (Paul Bettany) nos sermonean por casi tres horas para demostrarnos la naturaleza vil del ser humano.

Da la impresión de que las marcas de esta rayuela de Von Trier han sido hechas con las tizas más gruesas, para que no haya dudas y queden por



▶ *Alto impacto.*



▶ *Gummo.*

siempre. Una intención que podemos inferir espera para su obra el autoproclamado en Cannes 2009, el mejor director del mundo.

Por eso, los momentos más auténticos de la película suceden en los minutos finales, al salir los créditos, en la secuencia de fotografías y la canción de Bowie, que solo quieren ser, sin más pretensiones, ellas mismas, sin gritarnos verdades.

Prieto

Gummo (Harmony Korine, 1997)

Dos jóvenes y un travesti matan gatos y los venden a un restaurante. Tres hermanas son sorprendidas por un pederasta que les dice dónde se puede hallar su mascota perdida. Un menor de edad disfrazado con orejas de conejo es parte de un juego en el que es atacado por unos niños vestidos de vaqueros. Una cámara, de pronto, se posa en la extraña comunicación que, para ciertos personajes, tienen un par de sordomudos.

Sin un hilo conductor que articule aquellas historias del todo, *Gummo* no es más que la suma de escenas construidas como efectos de choque, como espectacularización de lo *freak* y lo *kitsch*, como mecánica repetición de lo estrambótico y lo grotesco.

No se le puede negar a Korine el talento para que broten en su película algunas imágenes logradas, como las de

Solomon y Tummler (dos de sus personajes principales) manejando bicicleta o esnifando pegamento, dotadas de una cadencia y una fotografía cautivadoras, o aquellas otras que parecen imágenes de archivo y que son acompañadas por una voz en *off* que les otorga un aire melancólico; sin embargo, *Gummo* queda en el recuerdo, para quienes no entendemos su estatus de culto, como la obra de alguien que quiso hacer una buena cinta a partir de creaturas que fácilmente podrían haber aparecido en el álbum de figuritas de *La pandilla basura* (los *Garbage pail kids*).

Cabrejo

Último tango en París (Ultimo tango a Parigi. Bernardo Bertolucci, 1972)

El de Bernardo Bertolucci es un caso extraño dentro del cine contemporáneo. Con una obra, en la década del sesenta, renovadora dentro del cine italiano, más allá de las innegables influencias de Pasolini y Godard que mostraban sus películas de esos años, a comienzos de los setenta realizó dos obras maestras (*La estrategia de la araña* y *El conformista*) y en esa misma década la monumental e irregular *Novecento* y la que –para quien esto escribe– fue su última gran película, *La luna*. Lo que sigue después osciló entre lo previsiblemente oscarizable, algunos filmes medianamente logrados y bodrios considerables

hasta desembocar en la penosa *Los soñadores*, su último trabajo hasta la fecha. Y no me he olvidado de *Último tango en París* sino que a ella me referiré como un título notablemente sobrevalorado de su filmografía. Con un *marketing* considerable a partir de las prohibiciones y mutilaciones que recibió en varios países a partir de algunas escenas más efectistas que audaces, fue vista en su momento por algunos críticos como una profunda reflexión, desolada y trágica, sobre el hombre contemporáneo. Por mi parte, creo que sus alcances son mucho más modestos y están más que nada relacionados con cierta sensualidad salvaje que transmitía la casi desconocida María Schneider y –sobre todo– en la aparición de Marlon Brando en un papel cargadamente sexual, bastante ajeno a sus composiciones habituales, con abundancia de escenas “fuertes” en ese terreno. En la película aparece también, de manera notoria, un rasgo que ya no iba abandonar al director: una manifiesta autoindulgencia. El filme es superficial y reiterativo, tiene personajes escasamente comprensibles, como el de Jean-Pierre Léaud, y también aparecen los virtuosos movimientos de cámara del director que, en este caso, casi nunca responden a necesidades del relato y, por supuesto, hay alguna secuencia de bravura de Brando, para regocijo de sus admiradores e irritación de quienes no compartimos los fervores por su estilo interpretativo. Es que aquí –como casi siempre–, el divo abusa de su apabullante narcisismo, farfullando frases casi ininteligibles de no mediar los subtítulos y utilizando hasta la saturación su gestualidad atiborrada de clisés. Se notará que no simpatizo demasiado con Brando, pero es que creo que su influencia interpretativa –totalmente a contrapelo de la representada por los grandes actores del cine americano clásico– ha sido nefasta sobre toda una generación de actores. Desde luego que se pueden rescatar algunos momentos, la secuencia del baile transmite intensidad, pero la película es, en general, grandilocuente y efectista y –tal como apuntara acerca de Brando– ha ejercido también una influencia marcadamente negativa sobre una buena cantidad de películas y directores.

García

Bibliografía: De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no*. Valencia: Cátedra.

