



Un mundo perfecto:

Panorama del cine en la década cero

Desde David Wark Griffith a Paul Thomas Anderson el cine norteamericano no conoce recesiones ni fronteras. En términos políticos, económicos, culturales y artísticos sigue siendo un medio influyente, hegemónico, que posee entre el 40 y el 90 por ciento de las películas que se exhiben en la mayor parte del mundo. Además de satisfacer la demanda de miles de millones de espectadores, el cine norteamericano se convierte en un instrumento globalizante y configurador de la nueva división internacional del trabajo cultural, que es necesario saber gobernar. El presente texto explora en los conectivos artísticos



1. *Petróleo sangriento* de Paul Thomas Anderson.

2. *Death Proof* de Quentin Tarantino.

e norteamericano

Óscar Contreras

así como en la línea divisoria que relacionan el Hollywood clásico (con sus imposibles *Cantando bajo la lluvia*, *Ben-Hur*, *Más corazón que odio*, *El Padrino* o *Toro Salvaje*, por citar algunos ejemplos), el coto de los “divinos independientes” (donde se gestaron *Faces*, *Two Lane Blacktop* o *Last chants for a Slow Dance*, verbigracia) y el Hollywood actual con sus nuevos modos de producción y distribución. Modos que se quieren distractivos, carcelarios, instrumentadores de un *mainstream* o línea de producción gratificante en la que se desenvuelven con maestría directores que cultivan los géneros y subgéneros.

2





El año 2007 fue espléndido para el cine norteamericano. Películas como *Petróleo sangriento*, *Crimen oculto*, *Sin lugar para los débiles*, *Relaciones peligrosas*, *Dueños de la noche*, *Zodiaco*, *I'm not there*, *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, *Redacted*, *Death proof* o *Go Go Tales* son expresiones de un cine genérico y transgenérico —minoritario ciertamente— que acopia, trata y dispone el malestar social actual (a saber, la corrupción institucionalizada, la degradación moral, la ambición de poder y riqueza, la sociopatía) hasta obtener un *sumum* de gran valor expresivo.

Es complicado rebatir la evidencia de que el cine americano vive una etapa saludable y de relativa diversidad. No obstante, entre tanto malestar político, desprogramación moral y otros retratos del mal, se echa de menos la claridad y el empuje optimista de las antiguas fuerzas utópicas —como refiere el crítico chileno Manuel Yáñez Murillo— fueran estas artísticas, políticas o ideológicas. Yáñez Murillo se pregunta, “Una vez que la ironía parece establecida como método y la hipocresía como objeto, ¿cómo no sentir una cierta nostalgia por la claridad del “blanco y negro”? Permanece rastro alguno de la empresa vital, independiente y kamikaze de John Cassavetes, o del compromiso ético, moral y filmico de Chaplin?”.¹

Preguntas legítimas en un Hollywood distinto y diferente, luego de que la lógica mercantilista secuestrara por muchos años las convenciones, las materias y los estilos cinematográficos de probada eficacia. Su abastecimiento se volvió disfuncional, facultativo de suyo. Año tras

año, el *mainstream* se parecía a una fábrica de “salchichas” que *sobrestockeaban* el mercado a riesgo de indigestar o embrutecer a sus consumidores. Afortunadamente, el oficio ha experimentado una refinanciación, una selección natural entre operarios adocenados y directores revisionistas. Así, la mesa también ha quedado servida con “bifes finos”, contundentes, y no solo con “salchichas”. Nuestro trabajo pretende analizar esos “bifes importantes”, que marcan la evolución de esta *super trouper*.

Los autores

Las películas norteamericanas más valiosas —que llegan tarde, mal y nunca al Perú— ocupan un lugar mediterráneo en el atlas cinematográfico mundial: entre el cine de autor y el cine de alcance masivo. Los cineastas vigentes tienen puentes con los autores del setenta (Coppola, Scorsese, Altman, Cimino) o sea con los directores-cinéfilos que tomaron el control absoluto de sus trabajos y que hoy se encuentran en franco proceso de jubilación. Y al existir un firmamento ejemplar al cual mirar(se), han quedado descartadas las tendencias *high concept* de los ochenta. Se prefiere dialogar con cierta “vanguardia clásica” (Jonas Mekas, Robert Frank, Monte Hellman, John Jost) y reciclar géneros como la comedia, el *thriller* policial y eventualmente el *western*. Esto porque en épocas de crisis deben tomarse las decisiones correctas (costo-eficientes o restitutivas de las libertades y los derechos); ejercer la ciudadanía política y revisar la misión del oficio.

El crítico argentino Quintín dice que la historia del cine es el conjunto de los autores, que han contribuido a elevar su oficio por encima de la mediocridad y de la dudosa eficacia artesanal que la industria requiere, premia y fomenta. Veamos.

Para Quintín, la condición de autor no está ligada a la suscripción de unas cuántas películas logradas, ni siquiera a la de una ocasional obra maestra, sino a un modo de encarar la dirección que conlleva una idea del cine y una idea del mundo. Esa forma de ver la vida se asocia con el nombre del autor. En ese orden de ideas, pareciera como si el diálogo de la crítica fuera con los directores.

La crítica *cahierista*, promotora de la política de los autores, postulaba que la peor película de un autor es más valiosa que la mejor de un artesano. No estoy seguro de eso. Podemos contar una centena de artesanos con una visión del mundo (Don Siegel, Edgar G. Ulmer, George Roy Hill, John Frankenheimer) insufladores de libertad y oxígeno; artesanos que en sus días aplicaron transfusiones íntegras, silenciosas, al sistema circulatorio de Hollywood. Y lo volvieron más joven, más funcional.

Al igual que el cine americano de los setenta, el actual se articula entre el pasado y el presente. “Los nuevos” van al encuentro de los filmes representativos de esa década maravillosa y vuelven a dialogar con la crítica. Es ostensible una recuperación del cine como instrumento de intervención, como discusión de la política de las formas, que permite una conexión potente con la realidad del país. Además se percibe una gran diver-



1. *Death Proof* de
Quentin Tarantino.

2. *Elefante* de
Gus Van Sant.

sidad expresiva. No hay nuevos modos de producción, pero sí una planificación, una gestión y una ejecución estratégica de la actividad cinematográfica en la que el rubro “cine de autor” a la vez que tiene indicadores de éxito predeterminados por las finanzas y el comercio internacional, también contempla cierto nivel de autonomía en su manejo.

El sistema no se ha extinguido. Y propicia el ejercicio de las capacidades críticas desde ciertas zonas liberadas para directores indómitos, con suficiente margen de autonomía. Por ejemplo, Darren Aronofsky pudo filmar —en menos de un año— *La fuente de la vida* y seguidamente *El luchador*, que a juicio de quienes la vieron es la mejor película de su carrera. Es evidente —en este caso— un desplazamiento del modelo industrial a otro más individual, que no quisiera llamar independiente, en razón de las disfuncionalidades y tendencia a la entropía que caracterizan al movimiento *indie*.

En este momento puede decirse con certeza que no se aplica en Hollywood ese famoso dicho “una para ellos, la otra para ti”. Un director tan solvente como Paul Thomas Anderson no tiene que arrodillarse delante de un ejecutivo ni pelearse con él para filmar *Embriagado de amor* o *Petróleo sangriento*. Seguidor del “oraculado” Robert Altman, Anderson no pretende extrapolar una experiencia ajena; al contrario, se propone revisar los legados del pasado y licuarlos con sus filias y su percepción particular de la vida. Digamos que el sistema funciona en base a reservas y garantías: la realidad dominante en los Estados Unidos justifica la existencia y el trabajo personalísimo de Paul Thomas Anderson. Así como la consolidación de

un conservador como Clint Eastwood y un sublevado como Quentin Tarantino. La democracia contrapesada tiene una expresión palmaria en el cine norteamericano de la década cero.

Hasta que el péndulo de la historia vuelva a oscilar hacia el recorte de libertades, la hostilidad laboral y un tiempo en el que los estudios nuevamente se reorganicen —como en los setenta— en torno de cineastas más dóciles. Y ocurra por segunda vez un catastrófico final del sueño americano como ocurriera con Coppola y su empresa Zoetrope y con Michael Cimino y *La puerta del cielo*.

Los psicópatas

El cine americano de la década cero será recordado como el cine de los psicópatas asesinos. Aquellos personajes terribles diseñados con pulso febril y que han construido un nicho de libertad expresiva en el marco de un espacio mediterráneo —como señalaba líneas arriba—, auténtico dominio satélite, en la frontera entre las fórmulas más cerradas del *mainstream* y la debacle del modelo *indie*. En tal sentido, no deja de ser sintomático que un grupo de directores norteamericanos formados en el periodo en el que se empezó a disolver la utopía independiente se encuentren ahora tomando las riendas de sus productos que en muchas ocasiones tienen el soporte de las divisiones de los grandes estudios aspirantes a elaborar un cine al margen de las fuerzas del mercado. Paul Thomas Anderson, Quentin Tarantino, David Fincher, Gus Van Sant, Todd Haynes, James Gray, incluso los Coen son objeto de seguimiento académico. Todos han dado muestras de hallarse en buena forma, además

de disponer de cierta libertad a la hora de expresar una visión crítica y transgresora de su propia realidad (canalizada mediante fábulas, referentes literarios, patrones genéricos o discursos políticos).

Todo pareciera remitirnos a los recordados años setenta, a un cine plagado de personajes situados al borde del abismo de la sinrazón, sumidos en una carrera por encarnar el horror, el terror, el mal. No parece descabellado apuntar que nos encontramos ante los síntomas de una Norteamérica desorientada como ocurriera en los días de la posguerra de Vietnam; de una sociedad que en su afán por autorretratarse a través del cine ha encontrado en la figura del psicópata un portavoz del vacío moral que corroee sus cimientos.

Los personajes al uso son dementes y asesinos en serie. Casi una selección munitalista de la maldad: encabezada por Anton Chigurh/Javier Bardem de *Sin lugar para los débiles* de los hermanos Coen; Stuntman Mike/Kurt Russel de *Death Proof*, de Quentin Tarantino; el hombre en la sombra de *Zodiaco*, de David Fincher; y si forzamos la figura, un ambicioso y megalómano empresario del petróleo (Daniel Day-Lewis en *Petróleo sangriento*, de Paul Thomas Anderson). Siguiendo con este inventario homicida, no debe olvidarse la revisión en clave retro del fenómeno del fan desencantado que es Robert Ford/Cassey Affleck en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* casi una paráfrasis del asesino de John Lennon, Mark David Chapman/Jared Leto en *Chapter 27* de James Paul Schaffer.

Puede ser que los asesinos del más reciente cine norteamericano estén deseosos de proclamar el desasosiego y la

inquietud de un país sumido en violentas tensiones sociales, económicas y políticas. Sin embargo, es la capacidad de estos personajes para desestabilizar los cimientos narrativos y formales de lo que parecía un cine atrofiado, infantilizado, lo que los convierte en figuras importantes del cine del presente.

Los géneros y el pueblo

El intelectual Raymond Bellour escribió para la revista *Traffic* lo siguiente:

“El período de los estudios entre el final de la conquista del Oeste y el principio de la Guerra de Vietnam fue sin duda el único momento en el que Estados Unidos fue un país civilizado, porque, a pesar de todo el peso de la ideología, se afirmaba como un país entre los otros antes de transformarse, insoportablemente, en la ley de todos los otros.”²

Después del horror del 11 de setiembre, una de las pocas conclusiones que sonaron irrefutables fue que Estados Unidos había explicitado como nunca la voluntad de ser la Ley de todos los otros. Pero también es cierto que el cine responde al cambiante mundo exterior. Y los acontecimientos de la presente década han tenido consecuencias contradictorias: abrir de pronto el mundo para algunos y despertar el interés por los filmes del Medio Oriente, por ejemplo; o cerrarlo rotundamente para otros.

Dadas las circunstancias, Hollywood ha tenido que satisfacer tal demanda siguiendo la pauta marcada por la crítica del setenta, aplicando tres tipos de

cines: un cine “elefante” (léase aquel de presupuesto mastodóntico, políticamente abrumador –sino abusivo– a saber *El caballero de la noche*); un cine “termita” (entiéndase aquel de presupuesto estrecho y sólidas bases creativas, verbigracia *Inland Empire* de David Lynch y *Elefante* de Gus Van Sant) y un cine que –valga el eufemismo– podría denominarse “ornitorrinco” porque es una suerte de híbrido que condensa en su naturaleza componentes excluyentes y exclusivos: los géneros, la industria, la política de autor, etcétera. Se trata de una expresión personalísima, con arraigo entre el público y la crítica, a tenor de los indicadores de los últimos cinco años (verbigracia, *Escuela de rock* de Richard Linklater, *Supercool* de Gregg Mottola, *Golpes del destino* de Clint Eastwood).

Podría decirse también que el cine norteamericano de la década cero es a la vez una tiranía, una maravillosa oligarquía y también una avasallante octocracia (la democracia degenerada de los griegos). Los espectadores-electores ratifican ese estado de cosas todos los fines de semana en todo el planeta. La expresión mediática más brutal de la globalización ha terminado por avasallarnos, habiendo terminado por tragarse todos los hechos y no admitir pensamiento alguno. En el hemisferio sur, por ejemplo, luchamos por la excepción cultural y por la humanización del comercio internacional, que considere espacios necesarios para una distribución y exhibición más justa, más libre. Como indica Bellour, Estados Unidos siempre tuvo y tendrá la ideología de su lado. Pero es evidente también, que Nortea-

mérica necesita comprender el mundo que se vive, los movimientos históricos a escala local y global, las sensaciones, sentimientos, pensamientos y deseos que no siempre se pueden nombrar. Por eso la vinculación de Hollywood con el pueblo es cada vez más notoria.

La cinefilia y el cine norteamericano

Un terreno que se ha perdido con los años es el enfoque abierto, serio, investigativo y “termítico” de los géneros cinematográficos populares (y subpopulares). Al principio de la década, se percibía cierta tendencia altamente selectiva de incorporar en el nuevo canon películas como *Los excéntricos Tenenbaum* de Wes Anderson o *Moulin Rouge* de Baz Luhrman, lo que no dejaba de ser puro esnobismo posero. Los ejecutivos históricamente han menospreciado los filmes de género o los filmes *trash*. Sucede también en nuestro medio. El crítico canadiense Mark Peranson escribe al respecto que los llamados críticos populistas, quienes subestiman al pueblo, son los verdaderos elitistas.

Porque en tanto las comunidades de cinéfilos en todo el mundo busquen la conciliación de ideas respecto de si el sentido de la cinefilia es seguir siendo un niño o un adulto, el oficio de la crítica seguirá siendo instructivo y prejuiciado como oligárquico. Es el precio a pagar.

El crítico inglés Peter Wollen escribe:

“Para Serge Daney, la cinefilia se parecía, mirada retrospectivamente, a una enfermedad, a una dolencia converti-



1. *Supercool* de Gregg Mottola.

2. *Kill Bill* de Quentin Tarantino.

da en un deber, casi diría un deber religioso; una forma de autoinmolación clandestina realizada en la oscuridad, una exclusión voluntaria de la vida social. Al mismo tiempo, se trataba de una enfermedad que producía un enorme placer y brindaba momentos que, uno reconocería más tarde, habían cambiado la propia vida. Yo lo veo de un modo diferente, no como una enfermedad sino como un síntoma del deseo de permanecer dentro de la visión del mundo que tiene el niño, fascinado por el misterioso drama parental, tratando siempre de dominar la propia angustia mediante la repetición compulsiva. Y mucho más que otro mero pasatiempo.”³

Esta contundente definición de cinefilia nos lleva a entender la urgente necesidad de aprender el mundo a la medida de nuestras fantasías y miedos. Lo que en cierta medida también explica el éxito del cine norteamericano a través de los tiempos. Y el prohijamiento de nuevos directores en ese contexto de proximidad al pueblo, a saber —con mayor o menor grado de aplicación— Judd Apatow, Noe Bumbauch, Douglas McGrath, James Gray, Stuart Gordon, James Gordon Green, etcétera.

No negamos que la supremacía actual del cine norteamericano se debe a la tecnología y al dinero, al fascismo y al espíritu arbitrario de ciertos productores y ejecutivos, pero también a Tarantino, a Eastwood y a Paul Thomas Anderson. Directores que no necesitan traficar su arte ni subvertir el sistema. Porque se encuentran insertos funcionalmente en él, lo retroalimentan y hacen una obra personal sin hipotecas ni concesiones.

Un artesano nos puede cambiar la vida con su constancia y espíritu contumaz. Puede engrandecer o destruir los géneros y la política que le da sustento. Pero no necesita ser un maestro. Le resulta suficiente ser Michael Mann o George Clooney cuando ejerce como director.

“Hollywood ha tenido que satisfacer tal demanda siguiendo la pauta marcada por la crítica del setenta, aplicando tres tipos de cines: un cine ‘elefante’ (*El caballero de la noche*); un cine ‘termita’ (*Inland Empire, Elefante*) y un cine que podría denominársele ‘ornitorrinco’ (*Escuela de rock, Supercool*).”

Tomasso Giuseppe di Lampedusa, el aristocrático autor de *El Gatopardo*, escribió: “Las cosas tendrán que cambiar para que sigan permaneciendo como son”. No encuentro razón para que este apólogo reaccionario se deje de aplicar en el caso del cine norteamericano y su estado actual. En muchos sectores de la crítica cinematográfica, incluso en los más avanzados, se suele recurrir hoy al fundamento moral de orden superior y a un “purismo” bastante lamentable. Lee-mos o escuchamos con harta frecuencia que hay solamente media docena de directores filmando en la actualidad que cumplen con el prototipo del director deslumbrante. Se sigue buscando una voz personal y auténtica en el cine, al verdadero poeta solitario, al vidente maldito y al rebelde marginado, décadas después de que las películas nos mostrasen de que hasta las fantasías más sórdidas y más comprometidas ideológicamente de Blake Edwards son también, quién puede dudar, testamentos bellos, conmovedores, lúcidamente autobiográficos.

El cine es siempre todo lo perfecto que puede ser, escribía Deleuze. Esto quiere decir que de algún modo su potencialidad está presente aquí, en este momento, en los Estados Unidos también. Pero debemos saber buscar esa potencialidad y explicarnos por qué es importante. Es absolutamente necesario. ◻

¹ Yáñez Murillo, Manuel. “Blanco y negro pop” [en línea] <www.otroscines.com> [Consulta: 22 de abril del 2008.]

² Rosenbaum, Jonathan y Adrian Martin (eds.). *Movie mutations: Cartas de cine*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002, pp. 56-57.

³ *Ibidem*, pp. 94-95.

