

Los **MEANDROS** de la **CORRUPCIÓN** en el **CINE** de **FICCIÓN**

El CINE siempre se ha FASCINADO con retratar el lado OSCURO de la sociedad, con mostrar aquello que solo a través de la FICCIÓN puede ser dicho y tolerado. Por ello, con una visión general, se sugiere un recorrido por las REPRESENTACIONES de la CORRUPCIÓN en el cine y en distintos continentes. Desde el CINE NEGRO en Hollywood, pasando por las denuncias contra el ABUSO de poder en México, hasta las MAFIAS en Japón y China, observamos que esta TEMÁTICA tan popular aún tiene mucha REALIDAD por explotar.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS



Fuente: Cultier

Foto:
El padrino

s un motivo que, de una u otra manera, atraviesa la historia del cine. Se muestra en su faceta de corrupción pública o privada de distintas maneras: a veces apenas sugerida y otras, en cambio, como referencia central en los relatos o, al menos, como uno de los temas relevantes. Muchas películas que desarrollan el asunto del poder político o empresarial incluyen hechos o situaciones asociados a la venalidad de los tiempos antiguos, pero, en mayor medida, es en el contexto de los Estados contemporáneos que se ventilan de modo notorio las corruptelas propias de los ejercicios fraudulentos del manejo político o de las operaciones comerciales.

Para efectos de nuestro trabajo, hemos optado por seleccionar dos variantes genéricas —el cine negro y el político conspirativo— y una parte de la obra de algunos realizadores —el italonorteamericano Frank Capra, el italiano Francesco Rosi, el grecofrancés Costa-Gavras, el norteamericano Sidney Lumet, el mexicano Luis Estrada— para realizar una aproximación menos frondosa y abierta de lo que podría hacerse en un recorrido cronológico y, más bien, procurar centros de atención que puedan resultar más fructíferos como información en torno a un asunto tan insidioso. Culminamos el panorama con una pequeña muestra de títulos recientes.

Aclaremos que, tal como aparece en el título, el texto se centra en los relatos de ficción y deja de lado aquellos que han confrontado esa misma temática desde la perspectiva documental, sobre la cual, sin duda, hay mucho que decir.

Frank Capra

Durante la época de la depresión, no estuvo fuera de las pantallas de Norteamérica el motivo de los intereses comerciales mezquinos y abusivos, aunque no con la contundencia que esos tiempos grises hubiesen podido proporcionar. En ese contexto, un director que venía de la comedia silente, y que seguiría haciendo comedias, se convirtió en el representante más notorio de la industria en esa materia. No fue el único, pero sí el más tenaz defensor del liberalismo político norteamericano en el periodo clásico. En *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939), aparece decantada la posición del director a través de la vehemente e interminable perorata de Mr. Smith —que representa con brío un joven James Stewart—, con la que fustiga los intereses empresariales ilegales en nombre de los valores más arraigados en la tradición liberal estadounidense. Como un hombre que supo tomarle el pulso al *new deal* promovido por Franklin D. Roosevelt, Capra actuó en consecuencia sin que eso redujera la simpatía y el ingenio de sus fábulas, como puede apreciarse igualmente en *La cabalgata pasa* (*Meet John Doe*, 1941) y *El estado de la*

Foto:
Contacto en
Francia



Fuente: Rakuten TV



unión (*State of the Union*, 1948). Es verdad que, vistas ahora, las fábulas de Capra pueden verse como retratos quizá débiles frente a la contundencia que van a exhibir más adelante otras representaciones, lo que no resta que el realizador de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life*, 1946) pusiera el dedo en la llaga y que lo hiciera con gracia, filo crítico y creatividad.

Cine negro

Cabe precisarlo de entrada: en el interior de diversos géneros industriales pueden rastrearse los tentáculos de las manipulaciones de la administración gubernamental o corporativa. Sin embargo, es en la corriente del cine negro donde prospera la salida a flote de los entuertos que ocultan los arreglos mafiosos, no tanto en las cúpulas del poder político, pero sí en administraciones locales o empresas mercantiles. Desde los años cuarenta, se despliegan ficciones que transitan por ámbitos contaminados por la avaricia, la ambición o el poder desmedido. Ejemplos destacados son *Pacto de sangre* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Los asesinos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946) y *Los sobornados* (*The big heat*, Fritz Lang, 1953). Desde luego, esos universos no se limitan a la andadura de la corriente *noir* que, si nos podemos ortodoxos, termina en 1958 con *Sombras del mal* (*Touch of evil*, Orson

Foto:
*Caballero sin
espada*

Welles), en la que el envilecimiento ético se asienta en los representantes de la ley. También en el melodrama o en el *western* se ventilan asuntos turbios. Pero el marco del gran género criminal es, sin duda, el más propicio para la exposición de la ilegalidad convertida en práctica institucional.

En los años setenta, las dos primeras partes de *El padrino* (*The godfather*, 1972 y 1974) de Francis Ford Coppola, *Contacto en Francia* (*The french connection*, 1971) de William Friedkin, *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *Manos sucias sobre la ciudad* (*Busting*, 1974) de Peter Hyams, entre otras, reactivan las representaciones de la corrupción y lo hacen de modo más explícito y sórdido. Más adelante, siguen apareciendo películas que retoman componentes del cine negro para sumergirse en los territorios de la contaminación urbana, como *Sospechosos comunes* (*The usual suspects*, Bryan Singer, 1995) o *Pecados capitales* (*Se7en*, David Fincher, 1995).

La esfera política conspirativa

Una variante es la que apunta directamente a las campañas electorales y los procedimientos administrativos o acuerdos delictivos en las esferas del poder: desde *Todos los hombres del rey* (*All the king's men*, Robert Rossen, 1949) y *El embajador del miedo* (*The Manchurian candidate*, John Frankenheimer, 1962) hasta *El candidato* (*The candidate*, Michael Ritchie, 1972), *Acción ejecutiva* (*Executive action*, David Miller, 1973), *Los tres días del Cóndor* (*Three days of Condor*, Sydney Pollack, 1975), *Todos los hombres del presidente* (*All the president's men*, Alan J. Pakula, 1976), *Nixon* (Oliver Stone, 1995), *City Hall, la sombra de la corrupción* (*City Hall*, Harold Becker, 1996), *Poder absoluto* (*Absolute power*, Clint Eastwood, 1997),

Escándalo en la Casa Blanca (*Wag the dog*, Barry Levinson, 1997) o *Casino Jack* (George Hickenlooper, 2010).

Casi todas estas películas componen *thrillers* conspirativos, lo que aporta a la temática que tratamos en este contexto un lado oscuro y casi aterrador, con las implicancias de las fuerzas de un poder que parece incontrolable. En los años setenta, a la sombra de la guerra fría, de Watergate y del auge de las corporaciones, las intrigas conspirativas experimentan una etapa muy productiva y ven nacer, asimismo, el nuevo instrumental tecnológico que va a tener extensiones diversas en los relatos de espionaje y afines, y, por cierto, en la vida. *La conversación* (*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) es uno de esos títulos claves en la incorporación de las grabaciones de imágenes y las escuchas telefónicas, pues recoge, entre otras cosas, los ecos cercanos del caso Watergate, que abordará de manera directa *Todos los hombres del presidente*.

Mafias orientales

No puede faltar en un panorama como el que aquí se presenta, por breve que sea, uno de los filones más notorios de la producción de los últimos lustros: el que procede de los países asiáticos que, además de ser tigres de la economía, se han convertido en tigres de la cinematografía (o lobos o chacales, si seguimos empleando la referencia zoológica). Ciertamente, se trata de una producción muy variada y plural, pero la veta de la violencia extrema asociada a las organizaciones criminales y a la corrupción institucional constituye, en conjunto, el segmento más visible de una producción que no escatima la exposición de una crueldad que, a falta de otro nombre, podemos llamar idiosincrática, al menos en lo que toca a la identidad de esas películas y a su grado de exaltación de la violencia.

Solo a manera de unos cuantos exponentes, podemos mencionar aquí a Takeshi Kitano, el que va desde *Sonatine* (1993) hasta *Outrage coda* (*Autoreiji saishusho*, 2017). En ellas, el impasible pistolero, que interpreta el mismo director, pone de relieve las fisuras de la *yakuza* japonesa. Otro japonés que ha dado mucho que hablar es el prolífico Takashi Miike, cuyo *Ich the killer* (*Koroshiya 1*, 2001) constituye uno de sus títulos más célebres. La tríada hongkonesa, de características similares a la *yakuza* del Japón, alimenta las dos partes de *Election* (*Hak se wui*, 2005 y 2006), de Johnnie To, otro fértil cineasta oriental.

Entre las películas de Corea del Sur, en orden a nuestra temática, pueden citarse provechosamente dos películas de Hong-jin Na: *The chaser* (*Chugyeogja*, 2006) y *The yellow sea* (*Hwanghae*, 2010); asimismo, *New world* (*Sinsegye*, 2013), de Park Hoong Yung.

Pero si hay un título que merece ser destacado de manera especial, ese es *Un toque de violencia* (*Tian Zhu ding*, 2013) de Jia Zhang-ke, por ahora el creador más relevante del cine de la República Popular de China. Cuatro historias dan cuenta, de manera muy incisiva, de diversas modalidades de deterioro moral y social en el gran país asiático. *Un toque de violencia* es una película que provocó reacciones oficiales contrarias en el gobierno de ese país, lo que derivó en la prohibición de su estreno en salas. Después de verla, no sorprende la resistencia que puede generar en el gobierno de un partido único.

Francesco Rosi

En Italia, y especialmente después de la Segunda Guerra, florece una tradición de cine civil que apunta a los males de la sociedad. El neorrealismo desempeña un rol movilizador, como lo hace en otros rubros (la filmación en exteriores, el abordaje de casos paradigmáticos de exclusión social, la incorporación de actores no profesionales, etcétera). Pero es entre los años sesenta y setenta, años de radicalización política, cuando se ventila en Italia, de modo más abiertamente polémico, la degradación política y los lazos entre el poder, la camorra y los intereses mercantiles. Un grupo de realizadores activa una línea de producción en la que se ponen de manifiesto las trampas y operaciones veladas de las fuerzas políticas, el poder judicial, la administración pública, los lazos orgánicos del crimen organizado, etcétera. Damiano Damiani, Elio Petri, Giuliano Montaldo y Florestano Vancini, entre otros, abordan historias de ficción, basadas en hechos reales o no, que cuestionan, vía el testimonio dramático o el humor negro, un estado de cosas advertido, pero no siempre denunciado.

En esta perspectiva, el realizador que mejor exploró esas realidades fue Francesco Rosi. *Salvatore Giuliano* (1962) es uno de los filmes más relevantes, pues se aleja de la trama habitual de los relatos de ficción del cine político para hacer una reconstrucción de aire documental. Se desarrolla en torno al bandolero siciliano, cuya muerte permite ir eslabonando una red de implicancias delictivas que salpican a diversas instancias de aparente legalidad. *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, 1963) es un abordaje directo de las manipulaciones que se ejercen desde los cargos oficiales urbanos. Y *El caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972), protagonizada por Gian Maria Volonté, un actor muy identi-

COSTA-GAVRAS NO ES
EXACTAMENTE EL FRANCESCO
ROSI DEL CINE FRANCÉS, PERO
COINCIDE CON SU COLEGA
ITALIANO EN PONER EN
EVIDENCIA LAS MAQUINACIONES
DEL PODER.



ficado con el cine político italiano, muestra en su apariencia de semirreportaje periodístico los entresijos del oscuro asesinato del industrial Enrico Mattei.

Costa-Gavras

Costa-Gavras no es exactamente el Francesco Rosi del cine francés, pero coincide con su colega italiano en poner en evidencia las maquinaciones del poder. A diferencia de Rosi, que se sitúa en el contexto contemporáneo de su país, Costa-Gavras se desplaza por diversos territorios: el juicio a los colaboracionistas en la Francia de la posocupación nazi en *La sección especial* (*Section spéciale*, 1975), la Grecia de los coroneles en *Z* (1969), la dictadura estalinista en Checoslovaquia en *La confesión* (*L'aveu*, 1970), el Uruguay de los montoneros en *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972) y el Chile de los primeros tiempos de la dictadura de Pinochet en *Desaparecido* (*Missing*, 1973). Tres de esas películas tienen al francés de origen italiano Yves Montand en roles protagónicos (*Z*, *La confesión* y *Estado de sitio*), quien estaba muy identificado, en esos años, con roles de resonancias políticas, como el que también interpretó para *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966) de Alain Resnais.

Rosi y Costa-Gavras no se diferencian tanto en el aire semi-documental que algunas de sus ficciones poseen, pero sí lo hacen en el tratamiento de las historias. Mientras que las cintas de Rosi tienen un carácter más analítico y un notorio pozo reflexivo, las de Gavras se abocan al *thriller* político y conforman una variante de la modalidad conspirativa que apela a los recursos de la intriga amenazante y a los mecanismos del suspenso.

Foto: Sidney Lumet

La dictadura perfecta

En la corriente liberal, de larga data en los estudios de Hollywood, pocos como Lumet se han propuesto, de modo persistente, hurgar en los mecanismos de la corrupción institucional sin renunciar al concurso de los géneros —especialmente el criminal— cuando se airean estos asuntos. Al respecto, es amplia la contribución del realizador que, procedente de la televisión, se inició en el cine con *Doce hombres en pugna* (*12 angry men*, 1957). Revisando su amplia filmografía, destacan en el motivo que da origen a este texto los siguientes títulos: *Serpico* (1973), *Poder que mata* (*Network*, 1976), *Príncipe de la ciudad* (*Prince of city*, 1981), *El poder* (*Power*, 1986), *Preguntas sin respuestas* (*Q & A*, 1990) y *Cae la noche en Manhattan* (*Nighth falls in Manhattan*, 1996).

Aún sin ser un realizador diferenciado en términos de estilo audiovisual, Lumet personaliza estas y otras películas poniendo de relieve la contundencia arquitectónica de Nueva York (es uno de los pocos realizadores que ofrece una representación propia de esa urbe), favoreciendo el cromatismo de colores fríos y agresivos, modulando el relato de manera intensa y ejerciendo una controlada dirección de actores con resultados rotundos: los roles



protagónicos de Al Pacino, Peter Finch, Treat Williams, Richard Gere, Nick Nolte, Andy García; héroes o, más bien, villanos atravesados por lados tortuosos.

Luis Estrada

En América Latina, ningún otro realizador ha fustigado, como lo ha hecho Estrada, la trama de perversion en el sistema político —en este caso el mexicano, que, y sobre todo en las últimas décadas, es comidilla constante en notas y reportajes del periodismo impreso y audiovisual—. Cuatro de sus películas están dedicadas a ese objetivo. La tetralogía está formada por *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010) y *La dictadura perfecta* (2014). Todas ellas están atravesadas por un humor negro de tintes muy cargados y recrean metafóricamente entornos putrefactos en el país del norte.

Con un Damián Alcázar que personaliza este juego de variaciones en torno a la estulticia institucionalizada, las películas ofrecen un cuadro realmente devastador: no se ahorran minucias ni tampoco prominencias en el cuadro de la descomposición social y política. En términos expresivos, el problema está en que Estrada hace de la desproporción un recurso que, llevado al extremo como está, latiguea de manera muy altisonante. Con toda la habilidad que demuestra el director en esos juegos de máscaras, se deja sentir demasiado la mano que mueve los hilos y hace en exceso gruesa la denuncia que las películas activan. Aun así, constituyen una suerte de muestrario casi didáctico de las corruptelas convertidas en el pan de cada día.

Muestras recientes

Un vistazo a la producción de los últimos tiempos nos deja ver cuadros especialmente ríspidos. Así, la norteamericana *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013), de Martin Scorsese, retrata la compulsión utilitaria y los arre-

Foto:
El lobo de Wall Street

glos bajo la mesa en el mundo de las finanzas, con un Leonardo DiCaprio en estado de conmoción. Por otro lado, *Leviathan* (*Leviafan*, 2014), del ruso Andrey Zvyagintsev, muestra las formas del abuso institucional detrás de aparentes mecanismos legales en un pequeño pueblo en la Rusia poscomunista. Además, las dos partes de *Tropa de élite* (2007), del brasileño José Padilha, retratan las conexiones de las fuerzas paramilitares, que enfrentan a la delincuencia con funcionarios.

Una acción civil (*A civil action*, 1998) y el *remake* de *Todos los hombres del rey* (*All the king's men*, 2006), dirigidos por Steven Zaillian, ventilan, respectivamente, los excesos de las corporaciones industriales y del poder político. Así también, *El reino* (2018), del español Rodrigo Sorogoyen, es uno de los retratos más incisivos sobre la corrupción en la sociedad ibérica. En Italia, *Gomorra* (2008), de Matteo Garrone, y *Suburra* (2015), de Stefano Sollima, ofrecen perspectivas de la corrupción en ese país de un modo más descarnado que el de los años setenta, cuando la ficción política tuvo allí su periodo de apogeo.

Para no excluir el universo triunfante (en términos de maduración expresiva y acogida de la audiencia) de las series de televisión, *House of cards* (2013), cuyo Frank Underwood está encarnado por el ahora vilipendiado Kevin Spacey, es una muestra clara de la pertinencia y la renovada actualidad de un motivo llamado a perdurar en el horizonte de los relatos audiovisuales. ◻

Let me be Frank. ¿Debemos dejarlo?

Como todo arte, el cine resulta una suerte de espejo: en él vemos reflejada la cultura, la cosmovisión y la idiosincrasia de un individuo y de la sociedad; queda a disposición del observador identificarse con lo que ve o no. Resulta interesante analizar la frontera entre realidad y ficción, entre un artista y su obra, así como las posibles respuestas a la pregunta final de Kevin Spacey en su último video: "¿me extrañan?".

ALESSANDRA PINTO

Con las múltiples acusaciones en contra de grandes miembros de la industria cinematográfica, nos vimos en la posición de tomar decisiones: ¿ver la película de un acusado por delitos sexuales significa apoyar a un violador? ¿Debemos dejar de consumir su arte porque si no estamos apoyando al criminal? O quizá el arte trasciende al individuo y sin importar las terribles acciones todavía podemos ver sus películas y escuchar su música.

Como dice Kornhaber (2018) en su artículo para *The Atlantic*:

A medida que el segundo año del análisis post-Harvey Weinstein se desarrolla, esa vieja pregunta ética —¿se puede evaluar el arte aparte de su artista?—, se siente cada vez más académica. Ya sea que deban o no, muchas personas claramente están de acuerdo con ser entretenidos por supuestos agresores. [traducción de la autora]. (párr. 3)

Repasemos el caso de Kevin Spacey y su escandaloso video *Let me be Frank*, en el que nos pide que esperemos las pruebas porque no podemos

ejecutarlo sin realizar un juicio. Hasta ese punto tiene razón: su juicio en el tribunal del juez Thomas Barrett empezó el 4 de marzo y hasta que termine no tendremos un veredicto final. De ser encontrado culpable, Spacey se enfrentaría a cinco años de prisión y su nombre se agregaría al registro oficial de depredadores sexuales. Lo que Spacey olvida es la lección que su personaje Frank Underwood le enseñó a la audiencia: lo legal y lo correcto son cosas diferentes. La sentencia social y la sentencia legal lo prueban. La primera ya fue dictada, Spacey es persona *non grata* en todos los círculos que antes lo honraban con premios.

El actor tiene un total de quince acusaciones. Diferentes hombres en Estados Unidos lo denunciaron, incluyendo ocho empleados de Netflix. A ellos se sumaron otros en Inglaterra que trabajaron con Spacey en el Old Vic, teatro emblemático de Londres en donde el actor era director artístico. Algo que se suele olvidar sobre las acusaciones contra Spacey es que no solo son por abuso sexual, en el que el concepto de consentimiento que manejan los medios suele quedarse en un *he said/she said*. A Spacey se le acusa de abuso sexual a menores de edad: dos de ellos tenían catorce años cuando sucedieron los hechos y otro, diecisiete años. Y la lista sigue. Cuando hablamos de menores, el consentimiento no se encuentra en debate, la respuesta es simplemente no.

Según la declaración a los detectives, el joven de diecisiete años se quedó en el bar en donde trabajaba como mesero tras terminar su turno. Ahí conoció al actor y le pidió un autógrafo para su novia. "Ya habíamos tomado entre cuatro y cinco cervezas antes de que Spacey diga que debíamos cambiar a *whisky*" (Stow, 2018, párr. 16), aseguró el joven a la Policía de la isla de Nantucket. El famoso actor insistió: "Vamos a emborracharnos" (párr. 18), para luego pedirle que lo acompañe a su hotel. Entre las pruebas, destaca un video de Snapchat que se produjo mientras Spacey tocaba al demandante. El adolescente le explicó a una mujer, testigo fundamental de la acusación, que el actor intentaba violarlo. Ella le dijo que abandone el lugar inmediatamente. Al día siguiente, se lo reveló a su madre, que lo llevó ante la Policía para declarar.

Si bien el caso de Nantucket es el único en llegar a juicio, no es la primera declaración de este tipo contra el protagonista de *House of Cards* (2013). Anthony Rapp, el actor y estrella de Broadway, fue el primero en acusar a Spacey de intentar tener relaciones sexuales con él cuando tenía catorce años. Kevin tenía veintiséis, trabajaban en una obra juntos y lo invitó a una fiesta en su departamento. Al terminar la reunión, Spacey llevó al actor a su habitación, se le tiró encima en la cama y trató de besarlo. Rapp huyó del departamento. Su confesión tuvo lugar a finales de octubre del 2017, días después de que el *New York Times* exhiba los abusos de Weinstein en un reportaje histórico que remeció a la industria.

¿La reacción de Spacey? Una controversial declaración oficial en la que culpa de su comportamiento al alto consumo de alcohol y, de paso, decide oficialmente salir del closet, con lo que revivió viejos y peligrosos estereotipos en contra de la comunidad LGBTQ. Como era de esperar, las reacciones fueron negativas. Respecto al alcohol, todos podemos conectar con la idea de hacer algo estúpido por estar ebrios: desde romper cosas hasta llamar a tu ex, todos cometemos errores y podemos comprenderlo, pero espero que abusar sexualmente de un niño de catorce años, o de cualquiera, no sea una experiencia con la que el colectivo conecte. Acerca de elegir hablar de su homosexualidad en este momento, considero que el comediante Billy Eichner (2017) lo dijo a la perfección a través de Twitter: “Kevin Spacey acaba de inventar algo que nunca ha existido antes: un mal momento para salir del closet” [traducción de la autora]. Pero aún más que eso, Spacey usa a una minoría para tratar de desviar la conversación. James Hamblin (2017), en “A bad time to come out”, describe este momento: “Su declaración lo colocó por delante de esa comunidad, con la que decidió no identificarse —ni apoyar ni potenciar desde su posición privilegiada— hasta que le sirvió, y se arriesga a arrastrarla hacia atrás” [traducción de la autora]. (párr. 14)

¿Las consecuencias? Netflix cancela *House of cards* y Frank Underwood, el personaje que le había proporcionado un Globo de Oro y dos premios del Sindicato de Artistas (SAG), es eliminado. Solo cuando Robin Wright, quien interpreta a Claire Underwood, decide quedarse en el programa para que el resto de la producción no pierda su trabajo, Netflix se arriesga a renovar la serie para una quinta y última temporada sobre ella. También emiten un comunicado oficial en el que anuncian el final de la relación profesional entre el rey del *streaming* y Spacey, con lo que prueban que nadie es indispensable. De esta manera, el actor además fue expulsado del proyecto *biopic* del escritor Gore Vidal. Además, Ridley Scott exige volver a grabar las escenas que contienen al actor en *Todo el dinero del mundo* (*All the money in the world*, 2017) para reemplazarlo con Christopher Plummer que, vale la pena mencionar, se gana una nominación al Óscar por su interpretación del industrial J. Paul Getty.

Lo sorprendente es que, si bien fueron pocos, hubo un grupo que estaba a favor de que Spacey regrese a la serie. Quizá porque creen que el artista está por encima de la ley, y si alguien parece estar de acuerdo con esto es el actor, quien en su video dice: “Si tú y yo hemos aprendido algo en estos últimos años, es que en la vida y en el arte nada está *off the table*” [traducción de la autora] (Spacey, 2018, 1:37-1:40). Eso pudo ser verdad en el pasado, pero si algo nos ha enseñado el movimiento Me Too es que nadie es intocable. Los artistas también deben responder a las mismas leyes que el resto. Y nosotros, aquellos que los elevamos a la posición de estrellas, somos los responsables de editar y curar ese firmamento.

Como dice Fan Zhong (2018), escritor en *W Magazine*: “La única cosa que este video logra realmente



Fuente: Vix

para Spacey es hacer aún más obvio con cuánta desesperación necesita la guía de agentes, publicistas y *managers*, todos los que lo dejaron después de las acusaciones” [traducción de la autora] (párr. 3). Tomando chocolate caliente de una taza claramente vacía, con un discurso perverso y con una necesidad constante de lavarse las manos que solo puede ser descrita como *creepy*, Spacey hace un intento desesperado y patético por regresar a la luz. Fracasa completamente y se vuelve *trending* en Twitter por las peores razones.

Los papeles característicos de la carrera de Spacey se encuentran en *Sospechosos comunes* (*The usual suspects*, 1995), *Se7en, los siete pecados capitales* (*Se7en*, 1995) y *House of cards*; personajes que, como Kornhaber señala, eran tipos carismáticos, malvados y terribles, pero con un factor redimible ante el ojo de la audiencia, sea por su inteligencia y capacidad de engañar o por su identificación con el hombre vencido por la rutina del sueño americano que representa Lester en *Belleza americana* (*American beauty*, 1999). Lester codiciaba a una adolescente; Spacey, según las alegaciones, no solo es un abusador, sino también un pederasta. Llama la atención este extracto del discurso de Spacey al aceptar el Óscar al Mejor Actor:



"Me encantó interpretar a Lester porque pudimos ver todas sus peores cualidades y aun así llegar a amarlo. Para mí, esta película tiene que ver con cómo un solo acto de cualquier persona, fuera de contexto, es condenable" [traducción de la autora]. (Find MovieReview, 2013, 2:37-3:01).

En el video, Spacey trata de sacar la carta del villano simpático, ese al que admiramos en su serie, busca revivirlo para dejar claro que nunca mintió, que nunca fingió ser una buena persona. ¿Y le parece extraño que nadie lo quiera cerca? Como dijo Barkin (2018) después de ver el terrible video: "Si ustedes, hipócritas, me querían como asesino, ¿por qué no me quieren como delincuente sexual? Tal vez porque los crímenes de Frank Underwood son ficticios y los de Kevin Spacey son realidad" [traducción de la autora].

En cuanto a nosotros como audiencia, es evidente que tenemos una relación de amor-odio con la corrupción, somos peruanos después de todo. Pagamos la coima al policía para que no nos ponga multa, pero nos quejamos de lo que roban los congresistas. Es decir, queremos hacer la criollada, pero no nos gusta que nos la hagan. Nos gusta sentirnos parte del círculo íntimo que maneja al país, así sean los mismos que lo destruyen. ■

Foto:
House of
cards

Referencias

Barkin, E. [EllenBarkin]. (25 de diciembre del 2018). Kevin Spacey is sending a very disturbing message as he chastises his audience... if you hypocrites loved me as a murderer, why won't you love me as a sex offender? Maybe because Frank Underwood's crimes are fiction and Kevin Spacey's [tuit]. Recuperado de <https://www.usatoday.com/story/life/people/2018/12/25/patricia-arquette-rob-lowe-react-kevin-spacey-weird-video/2411652002/>

Eichner, B. [billyeichner]. (29 de octubre del 2017). Kevin Spacey has just invented something that has never existed before: a bad time to come out [tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/billyeichner/status/924867215459012608?lang=es>

FindMovieReview. (18 de enero del 2013). *Kevin Spacey winning Best Actor for American Beauty* [archivo de video]. Recuperado de <https://bit.ly/2H4wFT5>

Hamblin, J. (30 de octubre del 2017). A bad time to come out. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/health/archive/2017/10/a-bad-time-to-come-out/544322/>

Kornhaber, S. (3 de noviembre del 2017). The Kevin Spacey allegations, through the lens of power. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/11/unpacking-the-kevin-spacey-allegations/544685/>

Kornhaber, S. (27 de diciembre del 2018). The disturbing truth about Kevin Spacey's 'Let me be Frank' video. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/12/kevin-spaceys-let-me-be-frank-video-meaning/579034/>

Spacey, K. (24 de diciembre del 2018). *Let Me Be Frank* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JZvEA-NAIDI>

Stow, N. (27 de diciembre del 2018). Snapchat 'attack'. Kevin Spacey's lawyers claim sex attack accuser allowed Hollywood star to grope him during boozy lunch. Recuperado de <https://www.thesun.co.uk/news/8066178/kevin-spacey-lawyer-claims-sex-attacker-accuser-allowed-grope/>

Torres, M. (2 de marzo del 2019). Cuenta atrás para el juicio de Kevin Spacey que terminará con su reputación. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2019/03/02/5c77f1ccffddffad438b4674.html>

Zhong, F. (24 de diciembre del 2018). What is Kevin Spacey thinking with this evil "Let me be Frank" YouTube video? *W Magazine*. Recuperado de <https://www.wmagazine.com/story/kevin-spacey-let-me-be-frank-youtube-video>