

El Caballito en acción

La sala estaba casi vacía.
— ¿No viene mucha gente? —pregunté a la encargada.

— No viene casi nadie —respondió.

Hice alharaca: cómo es posible, qué país: lo inhumano lleno hasta los bordes y en lo esclarecido ni un alma, qué ignorancia. Y es que sí, la exposición del escultor Marino Marini es una de las más cordiales, elegantes e inteligentes que pueden recorrerse, no en México, sino en el planeta entero. Es una redonda y consumada delicia. Está en el Museo de San Carlos, en Puente de Alvarado, allá por el Monumento a la Revolución y como ya dije poca gente la visita.

Todo mundo sabe que la erguida estatua ecuestre es una de las modalidades canónicas de la escultura. La clásica a César Augusto, que se alza en la plaza romana diseñada por Miguel Ángel o el Gattamelata de bronce que fundió el gran Donatello o la maravillosa arrogancia del *condottiero* Bartolomeo Colleoni, que inmortalizó el Verrocchio, o, para no ir más lejos, nuestro Caballito, con su jinete, el rey menso, que modeló Tolsá.

Estas estatuas tienen reglas implícitas: deben situarse en alto sobre un pedestal, la historia de bronce debe verse desde abajo, deben ser voluminosas, una estatua ecuestre de bolsillo es heterodoxa, lo mismo una plegable o una inflable y desinflable, pues la mole debe ser grave, pesada.

Esto era antes de Marino Marini, quien rompió las cadenas académicas que oprimían al monumento y liberó sus posibilidades. Que son, como puede verse todavía allá en San Carlos, muy variadas. Algunas asombrosamente dinámicas, casi aerodinámicas.

Pero por elocuentes que sean estas exploraciones ecuestres, que han hecho célebre a Marini, no constituyen la mejor parte de las creaciones. Eso está en el refinamiento y la elegancia del ojo que mira y la mano que ejecuta los trabajos. Si comparamos las proporciones de un caballo, sin jinete, de Marini, con cualquiera de esos caballos chinos de cerámica, habituales en casas de cierto lujo, puede entenderse lo que digo: el caballo chino tiene su gracia, sin duda, pero el caballo de Marini es simplemente infalible, su gracia e ingravidez son supremas, la curva del vientre, el tamaño de la cabeza (incluidas las muy diminutas orejas), las texturas, la cola perpendicular al anca, breve, como una especie de aforismo, son impecables, como frases musicales de Mozart.

He hablado de ingravidez (lo opuesto al espíritu de pesadez), de gracia y de Mozart, porque así podría caracterizarse el



Pequeño caballo, 1945. Bronce.

arte de Marini, como arte ingravido, simpático, cálido como una buena conversación de sobremesa, civilizado, es decir, razonable, es decir, mozartiano, elocuente, pero estricto, sin que nada sobre, sin protuberancias ni demagogia ni melodrama, sobre sí, lleno de humor, de buen humor, de sonrisas... Podría seguir, ése es el tipo de expresiones que van mostrando la identidad del escultor italiano.

No hay que estimar que Marini modeló sólo figuras ecuestres; es también notable que sus retratos, además de penetración psicológica, manifiesten el mismo refinamiento elegante que tienen sus caballos. El retrato, por ejemplo, de Igor Stravinski, que no figura en la exposición, es un milagro de frescura, precisión y parecido. En la presente muestra pueden verse, sin embargo, los de Chagall, el escultor surrealista Jean Arp y Marina, compañera de nuestro artista.

Además de retratos y caballos, se muestran bailarinas, singularmente regordetas e inolvidables, y acróbatas llenos de movimiento. Los dibujos tienen maestría, los estudios anatómicos no desmerecen frente a los renacentistas, *il bel corpo ignudo* de los grandes maestros italianos, los dibujos más ambiciosos son característicos de Marini, pero menos afortunados que sus esculturas, en mi opinión.

Marini nació en Pistoia en 1901 y tuvo, en cierto modo, un desarrollo algo tardío, pues su primera exposición individual fue organizada en Nueva York, por Curt Valentin, en 1950, y terminó sus días en Viareggio en 1980. —

— HUGO HIRIART

Mario Marini. En busca del equilibrio.
Museo Nacional de San Carlos.
Hasta el 28 de febrero.



Marina, 1940. Bronce.

Daniel Lezama o la otredad pictórica

La analogía –condición sincrónica de la modernidad– no fusiona la dualidad sino une lo diverso. Yo otro. Yo otros. La presencia del otro, su transfiguración en la persona plural. Daniel Lezama lo plasma como imagen que sucede. Lo suyo es la narrativa de la experiencia de pintar-mirar un cuadro. Artista espectador, espectador artista. Lezama pinta al otro, a los otros. ¿Quiénes son? El maestro de ceremonia de la obra que da título a la exposición, Juan Gabriel, que canta la otredad, “Hasta que te conocí...”, es uno de esos otros. Conocer al otro a partir de uno. Lezama decide pintar “La gran noche mexicana” como es esa noche en su imaginación. Es decir, no dice la última palabra ni la única verdad de esa noche. Es la verosimilitud del cuadro lo que atrae. Nada menos complaciente ni más preciso que la verosimilitud de esta obra que pone en crisis a los críticos ávidos de definiciones o astutas o exquisitas.

Daniel Lezama tiene la experiencia de la otredad como punto de partida. No es una meta, es algo de lo que se parte. A la experiencia de la otredad no se llega sino se viene de ella. Es una combustión lenta, interna, como en el poema “Salamandra”

de Octavio Paz, donde el anfibio encarna esa experiencia, pues la salamandra es “una u otro”; geometría abstracta de la experiencia de la otredad. Daniel Lezama pasó su infancia en un lugar de Tejas. México fue desde entonces lo otro. Lo otro que es él. No su parte enemiga, con la cual buscaría conciliarse naturalmente. No su otro yo. Ni *alter ego* ni *subego*. Tampoco el uno unitario sino el uno que se reproduce. Así, México es visto e imaginado en sus aspectos diversos y sus rasgos singulares. Esto en pinturas donde el claroscuro nos dirige al mito de la caverna. En obras en las que diversas tradiciones premodernas y postmodernas se amalgaman y sintetizan; con ese naturalismo que escapa a la sentimentalidad embustera de los nacionalismos y señala su diferencia. Lo mexicano, no como una máscara, sino como una desnudez pervertida.

La expresión virtuosa no carece de espontaneidad. Pues estos cuadros no siguen proceso previo. Ni boceto ni idea. El concepto se revela en la superficie del lino, maestría que concibe sus instrumentos y sus materiales como extensiones del cuerpo, de su imaginación. Daniel Lezama no centra su eficacia en la temática ni en el sustrato discursivo de la voluntad de representación, porque, en todo caso, como el poeta, presenta lo que muestra: el pulso ontológico de una realidad identitaria que fascina, sorprende, exagera e incita a ser vista, a convertir-

se en color, forma, volumen, luz, sombra. Las composiciones de Lezama no buscan resaltar la temática sobre lo mexicano, ni generar un relato; su narratividad tiene que ver más con lo dramático, en su sentido etimológico de *acción*. Porque siempre en sus cuadros algo sucede. El espacio es tiempo que transcurre. La mirada transcurre en ese momento de percepción directa. No son obras en busca de su espectador, sino acciones que atraen la mirada generando una experiencia hecha de referentes diversos.



Daniel Lezama, *El manantial*, 2005.

Daniel Lezama entiende la pintura en su contexto actual y no padece el vértigo de la plástica frente a lo visual ni viceversa, pues su capacidad de expresión trasciende los falsos lindes del arte contemporáneo. Entre un cuadro y una instalación, entre una fotografía intervenida y la memoria videograbada de un *performance*, las diferencias son técnicas, no sustanciales. Ninguna es sustitutiva de la otra. Así, despreocupado del falso problema de la muerte de la pintura, Lezama nos participa de una era imaginaria de México, donde tiene lugar una simbiosis de lo antiguo con lo moderno, de lo actual con el pasado inmediato. Pintar, no lo mexicano, sino a los personajes que

lo encarnan. Crítica e ironía, parodia y entrecruzamiento de signos presentes en el tiempo presente. Se trata de radicalizar sus medios, sus posibilidades expresivas, hasta el punto de hacer de la pintura una cosa. Una casa que es una imagen en metamorfosis perpetua. Porque, en el acto de pintar, entra en juego la imagen como semejanza, como espacio de confluencia e identidad. La intención de Daniel Lezama en sus pinturas es clara: sus personajes significan, no son símbolos estáticos sino signos en constante metamorfosis. Hay una realidad señalada que los motiva, una fabulación que los recrea: de esa manera queda abolido el discurso de la razón y brota lo irradiante que está en los aspectos menos agradables del espíritu, en su espacio mexicano.

Cómo entender entonces obras como “La pequeña noche mexicana” o “El manantial”, sino como imágenes posibles, potenciadas del mismo modo en que los mitos, locales o globales, están presentes en la diversidad de la vida diaria. Y es en ésta donde se dice con frecuencia que uno “se va a morir en la raya”. Lo que en la obra y la experiencia de Daniel Lezama se parodia diciendo: “morir en la imagen”... para renacer en ella. —

— JOSUÉ RAMÍREZ

“La gran noche mexicana”, de Daniel Lezama, se exhibe en la Galería OMR del 19 de enero al 23 de febrero.

Una pianista de excelencia

Hace unos cuantos meses, la pianista mexicana María Teresa Rodríguez fue distinguida con un homenaje que le rindió Instrumenta, la ejemplar asociación musical que dirige Ignacio Toscano, por su brillantísima trayectoria musical.

Niña prodigio, a los ocho años hizo su debut tocando el *Concierto Número 1* de Beethoven, obra de dificultades técnicas e interpretativas lo suficientemente exigentes como para no ser considerada “fácil” ni “adecuada para una niña pianista” cualquiera. Se trata, por el contrario, de una obra que demanda una técnica bien formada y acabada, y un correcto sentido formal, dada la complejidad de sus estructuras musicales.

En su adolescencia, María Teresa estudió en Estados Unidos, con el eminente pianista y maestro ruso Alexander Borowski, varias de las obras fundamentales del repertorio pianístico. Tal el caso de los dos libros del *Clavecín bien temperado* de Bach, la música de Beethoven, Chopin y Liszt, y los *Preludios* de Debussy. A partir de ese momento, su interés y curiosidad musicales la llevaron a incursionar en músicas de los más variados lenguajes y estéticas. Y fue así como su repertorio comenzó a ampliarse significativamente, hasta abarcar por igual la música de Mozart y Bartók, Schumann y Ravel, Saint-Saëns y Boulez, Liszt y Prokofiev.

A finales de los años cuarenta conoció a Carlos Chávez, y se inició una profunda amistad y una sólida y productiva relación profesional entre los dos músicos, colaboración que culminaría, tiempo después, con la grabación de la integral para piano del compositor mexicano, empresa, en verdad, titánica y difícil de ser superada.

A principios de los años sesenta, el mismo Carlos Chávez la invitó a ser la pianista del recién fundado Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Durante cuatro años leyó y tocó las obras de los jóvenes compositores que acudían a ese centro de estudios musicales. Su impecable y sorprendente lectura a primera vista, y su infalible y fino oído musical le permitieron descifrar las partituras de los estudiantes con una calidad y solvencia profesionales poco comunes.

Por los mismos años en que conoció a Chávez también comenzó a frecuentar a Rodolfo Halffter, en ese entonces director del Departamento de Música de Bellas Artes, con quien entabló una larga amistad y un fructífero diálogo musical. Tocó y estrenó varias de sus obras, como el *Homenaje a Antonio Machado*, las hermosas *Bagatelas*, el *Laberinto* —que el músico hispanomexicano le dedica— y la primera y segunda *Sonatas*. En 1990, tres años después de la muerte del compositor, María Teresa Rodríguez grabó, con su hijo Tonatiuh de la Sierra, la música para dos pianos de Halffter.

Podríamos seguir enumerando las múltiples actividades de

esta singular artista. Recordar, por ejemplo, a algunos de los directores bajo cuya batuta ha tocado: Igor Markevitch, José Pablo Moncayo, Arthur Fiedler, Kyril Kondrashin, Carlos Chávez, Jorge Mester, Luis Herrera de la Fuente y Eduardo Mata; mencionar su otra pasión: la música de cámara, y evocar los nombres de Leon Spierer, Pierre Amoyal, Thomas Brandis, el Cuarteto de Cuerdas Ruso-Americano, Sally van den Berg, Luz Vernova, Anastasio Flores, Henryk Szering y muchos más. Baste señalar que hasta el día de hoy, a sus 82 años, la siempre joven y vital María Teresa Rodríguez continúa ofreciendo recitales, impartiendo clases en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Superior de Música, y frecuentando la música de cámara.

En alguna ocasión señalé que siempre que pienso en María Teresa Rodríguez me encuentro en el camino a Claudio Arrau, con el cual comparte varios rasgos en común. Ambos pianistas tienen un árbol genealógico pródigo y prodigioso que hunde sus raíces en Beethoven, maestro de Czerny, quien a su vez lo fue de Liszt, el cual transmitió el conocimiento de Bach y de las tradiciones pianísticas e interpretativas del siglo XIX a través de Martin Krauze, maestro de Arrau, y del legendario Theodor Leschetizky, hasta llegar a dos brillantes discípulos, Prokofiev y Borowski, éste último maestro de María Teresa Rodríguez. Por otro lado, tanto para ella como para Arrau, la música como un simple pasatiempo y entretenimiento es inconcebible, es una suerte de aberración, aserto más que pertinente en estos tiempos sordos en los que domina un gusto musical chabacano y ramplón, de una creciente e incontenible superficialidad. Está, además, la cuestión del repertorio, el cual es, en los dos artistas, enciclopédico. ¿Cuántos pianistas pueden abordar con la misma solvencia técnica y hondura interpretativa una fuga de Bach y un preludio de Debussy, las *Escenas infantiles* de Schumann y las *Estructuras* de Pierre Boulez, o el *Concierto* de Grieg y el de Chávez? —el cual, por cierto, fue estrenado en México por Arrau, y grabado por María Teresa bajo la dirección de Eduardo Mata. Pocos, muy pocos, y entre esos pocos está María Teresa Rodríguez, artista de primer orden.

Al rendirle un homenaje, celebramos también una noble y rica tradición mexicana (y latinoamericana) de notables pianistas que comprende a músicos de la talla de Angélica Morales, Estela Contreras, Alicia Urreta, Luz María Puente, Aurora Serratos, Guadalupe Parrondo, Ana María Tradatti, Eva María Zuk —estas tres últimas residentes en México desde hace ya varias décadas—, y otras pocas más. Celebramos, finalmente, y ante todo, el privilegio de ser sus contemporáneos y poder, así, seguir escuchando a esta eminente pianista-músico que, con talento y generosidad, nos ofrece momentos de intenso goce estético, durante los cuales la interpretación se confunde con la obra misma. —

— MARIO LAVISTA

Atentados.

En torno a *Munich*, de Steven Spielberg

U nos días antes de leer en el *Time* que la última película de Steven Spielberg es tan importante que no habría presentaciones previas al estreno, asistí a una presentación previa al estreno. En todas partes hay engaño, ¿verdad?, aunque en este caso refleja muy bien la importancia que se atribuye a esta película supuestamente polémica. Parece que los creadores de *Munich* creen que la cinta constituye en sí misma una intervención en el conflicto histórico que representa. Por este motivo, tal vez, han ideado un filme que desea ser impresionante e inofensivo al mismo tiempo. Cuenta la historia de la represalia de Israel por la masacre de las Olimpiadas de Múnich, en 1972, específicamente las desagradables aventuras de un grupo de cinco israelíes enviado a Europa para destruir a once palestinos.

La película es fuerte, con esa fuerza superficial de tantas obras de Spielberg. Este cineasta es un maestro de la intensidad vacía, en producir eficaces sensaciones de corrosión. Cualquier tema del que se trate tiene que embelesar al espectador.

Munich no es diferente que *La guerra de los mundos*, no importa que una trate cuestiones de consecuencia ética e histórica y la otra sea estúpida. Spielberg sabe abrumar. Pero yo ya me cansé de que me abrumen. ¿Por qué admirar a nadie por su capacidad para manipularme? En otros ámbitos de la vida, este talento se llama demagogia. Hay mejores motivos para recurrir al arte, mejores motivos para ir al cine, que ser arrasado.

La verdadera sorpresa de *Munich* es lo tediosa que resulta. Durante largos trechos se parece a *Los intocables*, con once Al Capones. Pero el tedio que produce obedece a que, a fin de cuentas, pese a toda la vanidad de su valentía, esta película tiene miedo de sí misma. Está empapada en el sudor de su idea de equidad. Los palestinos asesinan, los israelíes asesinan. Los palestinos muestran que tienen conciencia, los israelíes muestran tenerla. Los palestinos suprimen sus escrúpulos, los israelíes los suyos. Los palestinos hacen pequeñas disertaciones sobre la patria y la tierra, los israelíes hacen las suyas sobre lo mismo. Los palestinos matan inocentes, también los israelíes.

Todas estas analogías amenazan con pecar de equivalencia, y por eso vale la pena señalar que la muerte de inocentes fue un error de los israelíes pero un objetivo de los palestinos. (No me refiero solamente a la guerra entre los terroristas y los contraterroristas. El panorama general es más oscuro. A través de los años, han muerto más civiles por los ataques aéreos israelíes que por las atrocidades palestinas que causaron esos ataques aéreos. La justicia de la defensa que hace Israel de sí mismo no se debe confundir con la rectitud de todo lo que hace en defensa propia.) No cabe duda de que *Munich* será muy admirada por su simetría mecánica, que será denominada “complejidad”. Pero no se trata de complejidad, sino de estrategia. Me refiero a una estrategia de tipo comercial: advierto que los cineastas han conservado nerviosamente los distinguidos servicios de Dennis Ross para orientar la cinta a través de la excitable comunidad de personas que conocen el tema. *Munich* es una película desesperada por que no la acusen por su punto de vista. La animan un sentimiento de tragedia y un sueño de paz, compartido por todas las personas buenas, pero que en





Hollywood se considera desavenencia, y también un punto de vista. Su lustrosa precaución casi me produjo un pensamiento bueno sobre Oliver Stone. Porque el único partido que Steven Spielberg toma alguna vez es el partido del cine.

El guión es principalmente obra de Tony Kushner, cuya mano se reconoce fácilmente en la pobreza esquemática del drama, y en algo más. La película no tiene a Israel en el corazón. No quiero decir que el guión le desee nada malo a Israel, en absoluto, pero no concibe que Israel tenga motivo alguno más allá de la severidad del mundo con los judíos. “El mundo ha sido duro contigo” dice sentencioso el glotón padrino de una familia anarquista clandestina —un absurdo personaje con perfecto acento inglés de clase alta, representado por Michael Lonsdale— a Avner Kauffman, el dirigente del grupo israelí. “Es correcto responder con dureza a ese trato.” La madre de Avner, cuya familia fuera destruida por los nazis, pregona lo siguiente sobre el Estado judío: “Tuvimos que tomar esto porque nadie iba a dárnoslo. Costara lo que costara, cueste lo que cueste.” El sionismo, en esta película, es sólo un anti-antisemitismo. La necesidad del Estado judío se reconoce por necesidad, pero constituye una forma de legitimidad muy flaca. En *Munich* aparecen dos tipos de israelíes, los crueles con remordimientos y los crueles sin remordimientos. Uno de los sicarios israelíes recuerda una cita de la Biblia sobre la compasión de Dios por los egipcios que se ahogaban en el Mar Rojo, y sigue matando. Otro de los asesinos israelíes declara que “los judíos no hacen el mal porque sus enemigos lo hagan... Se supone que nosotros debemos ser virtuosos”, y sigue asesinando.

Todo esto es congruente con el parecer de Kushner sobre el sionismo, el cual, según declaró a Ori Nir, de *Haaretz*, el año pasado, “no es la respuesta correcta”; según él, la creación de Israel es “un error”, y “establecer un Estado significa joder a

la gente”. (Si de veras quiere entender el terrorismo del Medio Oriente, podría ponderar en qué medida la ausencia de Estado también puede significar joder a la gente.) Al hacer cuentas sobre sus actos, Avner llega al borde de una crisis de nervios y se va con su esposa y su hijo a Brooklyn, y se niega a volver a Israel, como si allá fuera imposible la decencia. No: Kushner no es un antisemita, ni un judío que se odie a sí mismo, ni cualquiera de los otros insultos que bruñen la idea que tiene de sí mismo como disidente judío estadounidense (es una de esas personas que nunca habla, sólo va y se pronuncia por algo). Es sólo un progresista perfectamente doctrinario. Y la imagen del guionista judío progresista Tony Kushner sobre Israel evoca curiosamente la imagen del dramaturgo judío reaccionario David Mamet sobre Israel: para ambos, su esencia es el poder.

La respuesta de Israel al septiembre negro marcó el nacimiento de un contraterrorismo contemporáneo, y es difícil dejar de ver *Munich* como una parábola de la política de Estados Unidos desde el 11 de septiembre. “Toda civilización necesita negociar concesiones a sus propios valores”, concluye sombría Golda Meir a principios de la película, y uno agradece de inmediato una disonancia que no recuerda a Cheney. Pero esta cinta proclama que los terroristas y los contraterroristas se parecen. “Si aprendemos a proceder como ellos ¡vamos a derrotarlos!”, declara uno de los hombres de Avner, interpretado por Daniel Craig, que ya tiene licencia para matar. Peor todavía, *Munich* prefiere debatir el contraterrorismo que el terrorismo; o considera que son el mismo debate. Ésta es una opinión que sólo pueden mantener las personas que no son responsables de la seguridad de otras personas. —

— LEON WIESELTIER

— Traducción de Rosa María Núñez

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE CONTEMPORÁNEO (FICCO)

— MÉXICO, FEBRERO DEL 2006 —



MYSTERIOUS SKIN

de **Gregg Araki**
(sección "11:59", Estados Unidos-Holanda, 2004)

EL ABUSO SEXUAL INFANTIL ES pasto del morbo y el sensacionalismo. Araki, uno de los adalides del cine independiente, lo sabe, y por eso ha optado por abordarlo desde una óptica cautelosa, pródiga en fulgores líricos que dan un relieve insólito a la sordidez del asunto. Inspirada en la novela de Scott Heim, *Mysterious Skin* sigue los destinos entrecruzados de dos niños que debutan en la carnalidad de la mano de su entrenador de beisbol (Bill Sage) en el pueblo de Hutchinson, Kansas, epítome del Estados Unidos profundo. La experiencia lleva a uno de ellos (Joseph Gordon-Levitt, magnífico) a dedicarse a la prostitución, en tanto que el otro (Brady Corbet) halla refugio en el orbe de las abducciones extraterrestres. El resultado es asombroso, y no por inquietante cancela la posibilidad de redención. — MMF

THE WILD BLUE YONDER

de **Werner Herzog**
(sección "Galas", Alemania, 2005)

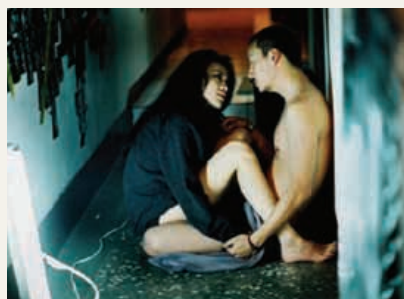
MUCHO TIEMPO DESPUÉS DE haber realizado películas cuyos rodajes constituyeron en sí mismos una épica, Werner Herzog se encuentra "amodorrado". Los dos filmes que realizó el año pasado, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*, son documentales

en los que la mayor parte del pietaje no es producido por el cineasta alemán. *The wild blue yonder* toma imágenes de la NASA y otras fuentes para ilustrar una fábula poética sobre los extraterrestres y el futuro de la Tierra, que recuerda la serie televisiva *Cosmos*. Unos monólogos del actor Brad Dourif (de significativo parecido con Carl Sagan) se alternan con largas secuencias de astronautas en los trasbordadores y unos buzos sumergidos en aguas antárticas —éstas últimas de una belleza tan extraña como hipnotizante, que transmiten claramente el mensaje de Herzog: "Earth is the Alien Planet". — BE

THREE TIMES

de **Hou Hsiao-hsien**
(sección "Galas", Taiwán, 2005)

TRES ÉPOCAS (1911, 1966, 2005), tres urbes (Dadaodeng, Kaosiung, Taipéi), tres temas (libertad, amor, juventud), tres hombres y tres mujeres interpretados por dos actores (Chang Chen y la hermosa Shu Qi): éstos son los elementos con que el chino Hou Hsiao-hsien, conocido en nuestro país sobre todo por *Flowers of Shanghai* y *Millennium Mambo*, trama su decimosépti-



mo filme. La ambición tanto sociológica como histórica —1911, por ejemplo, es el año en que nace la República China— acaba desafortunadamente por ralentizar y aun asfixiar este tríptico que aspira a captar el paso del tiempo a través de acontecimientos mínimos: una estrategia en deuda con el japonés Yasujiro Ozu, a quien se rinde homenaje visual gracias a la magnífica labor de Mark Lee Ping-bin, fotógrafo de cabecera de Hsiao-hsien. — MMF

1973

de **Antonio Isordia**
(selección Oficial Documental, México, 2005)

EL NOMBRE DEL DOCUMENTAL ES el año de nacimiento de sus tres protagonistas, cuyas historias se narran por separado. Tienen en común algo más que la edad: cada uno se arruinó la vida, y antes de los treinta años de edad perdió una libertad esencial. El joven director mexicano Antonio Isordia posterga esta revelación a través de algo tan simple como el encuadre de los planos, y permite al espectador imaginar las biografías en los tiempos anteriores al suceso que las truncó. La tercera historia hace de la ópera prima de Isordia uno de los mejores documentales nacionales recientes. En un trabajo de investigación y narrativa impecables, en que el director reúne un pietaje policiaco insólito, revela la gradual descomposición del protagonista, y describe al espectador un caso extremo de psicopatía criminal. — FS

2046

de **Wong Kar-wai**
(sección "Galas", China-Francia-Alemania-Hong Kong, 2004)

NO ES NOVEDOSO DECIR QUE LOS asiáticos trabajan la secuela de un modo más propositivo que los occidentales, pero lo que Wong Kar-wai logra con este filme rebasa toda expectativa. Dechado de lirismo visual —lo cual suena redundante en el caso de un director que ha redefinido la plasticidad en pantalla—, *2046* es no sólo la secuela sino el complemento de *In the Mood for Love* (2000), ballet de seducción interpretado por un hombre y una mujer en el Hong Kong de los sesenta. El hombre (Tony Leung) sigue siendo el mismo, aunque ahora escribe una novela de ciencia ficción ubicada en el año que bautiza la cinta; la mujer (Maggie Cheung) ha sido remplazada por otras bellezas (Gong Li, Faye Wong, Zhang Ziyi) que triplican el ideal amoroso y



construyen el cine que vendrá —o que, más bien, ya está aquí. — — MMF

KEANE

de Lodge H. Kerrigan
(sección "Galas", Estados Unidos, 2004)

KEANE ES UN RELATO DE LOCURA perfecto: su punto de vista en primera persona arrastra al espectador, sin descanso, por una historia de pérdida, desesperación, psicosis e infernos químicos. La historia de un hombre que extravía a su hija pequeña en una estación de camiones, y que hace de su búsqueda una sucesión de alucinaciones e impulsos violentos, se puede entender como un episodio real sobre todo lo que ahí se cuenta, o como una pesadilla imaginada por un hombre a quien nunca nos es dado observar desde el exterior. En cualquier caso la resolución es brillante: ambigua pero emotiva, digna de una película que rechaza la convención. Filmada en su totalidad con cámara en mano y apoyada en la actuación sin tregua de Damian Lewis, *Keane* recuerda lo eficaz que puede ser el cine que cristaliza en la mente del espectador. — — FS

TAKESHIS'

de Takeshi Kitano
(sección "Galas", Japón, 2005)

DOLO NACIONAL EN SU NATAL Japón y figura de culto en Occidente, el director, actor y guionista Takeshi Kitano perdió el piso. Tras enamorarse a la crítica internacional con la poética *Fuegos artificiales* (León de Oro en el Festival de Venecia) y de incursionar en Hollywood (*El capo*), su más reciente cinta, *Takeshis'*, es un delirio

egocéntrico que incluso sus fans más recalcitrantes tendrán problemas en deglutir. La primera parte del filme funciona como parodia, cuando Kitano se encuentra con un pusilánime aspirante a actor que es idéntico a él. Sin embargo, la segunda parte, consagrada a plasmar las ensoñaciones del doble que desea ser como el gran Kitano, transcurre en un desperdicio de imágenes surrealistas y en balceras gratuitas que no conducen a ninguna parte. Definitivamente, dos Takeshis no piensan mejor que uno. — — BE

BASHING

de Masahiro Kobayashi
(sección "Galas", Japón, 2005)

CUANDO LA CRÍTICA A LA COMPETITIVIDAD y al supuesto etnocentrismo de la sociedad japonesa proviene de miradas occidentales, suele caer en la estadística y en el fraseo sociológico. Por esta razón *Bashing*, del director japonés Masahiro Kobayashi, tiene como primer valor la puesta en escena sutil y verosímil de un caso que denuncia esas maneras de sofocar la individualidad. Kobayashi se basa en la historia real de una joven japonesa que es tomada como rehén en Iraq, y vuelve a su país sólo para enfrentarse con el repudio de sus familiares y amigos. Los que la rodean rechazan tanto sus motivos de partida —realizar trabajo humanitario, es decir, "privar" a su propio país del esfuerzo que le demanda— como también la deshonra táctica de una mujer en prisión. Aunque, en el último acto, la cinta cede a la tentación de hacer explícito su tema, consigue, en sus escenas más sobrias, plantear la relatividad cultural de un valor como la libertad. — — FS

CAPOTE

de Bennett Millar
(sección "Presentaciones Especiales", Estados Unidos, 2004)

CUANTO TRUMAN CAPOTE LLEGÓ a Holcomb, Kansas, a finales de 1959, se encontró con la bendición de una historia insuperable. El asesinato

de la familia Clutter a manos de Perry Smith y Richard Hickock culminaría en una de las obras centrales de la literatura estadounidense del siglo XX y convertiría a Capote en una auténtica celebridad. El descaro, la angustia, la erosión y el genio de la creación de *A sangre fría* se detallan magistralmente en *Capote*. El retrato que del autor hace Philip Seymour Hoffman es un tesoro de método histriónico. Para Capote, Perry Smith resultaba una especie de inverso perfecto de su propia biografía: ambos, por ejemplo, de infancias casi suicidas. En algún momento, sin embargo, Capote había tomado un tren y Smith otro. En el fondo, quizá, Capote sabía que la muerte de Smith implicaba, también, la suya propia. Es precisamente ese asesinato del *alter ego* lo que aparece en los ojos de Seymour Hoffman a lo largo de *Capote*. Y es algo digno de verse. — — LK

ZIZEK!

de Astra Taylor
(selección Oficial Documental, Canadá, 2005))

SLAVOJ ZIZEK ES ALGO PARECIDO a un teórico superestrella. Filósofo esloveno, autor de varios libros en los que hace una crítica lacaniana de la cultura popular (y, por ende, del capitalismo), su celebridad es tan enigmática e inescrutable como algunos capítulos de su obra. El documental *Zizek!*, de Astra Taylor, se regocija en esta contradicción: lo mismo muestra al filósofo ladrando sus teorías con una convicción fiera, que escondiéndose en la calle de sus fans ("la gente es siniestra"), maravillándose de que algunos porten agua en botellas de plástico ("me recuerda el socialismo"), y actuando un suicido metafísico en una escena inspirada en *Vértigo* ("sólo muerto la Academia me tomaría en serio"). Zizek es carismático y el documental deja ver por qué. Echa luz sobre el *mass appeal* de un hombre que cuestiona los alcances de la imagen, y que padece, con pesar genuino, el absurdo de su posición. — — FS