

# LA MEGABIBLIOTECA

## La arquitectura del poder

**A**nte escenarios inciertos, la arquitectura se presenta como material veraz, útil para salvar los símbolos y la credibilidad política. Próxima a las megaestructuras de los sesenta o al brutalismo promovido como el estilo de afirmación nacional en los ochenta, la arquitectura monumental aparece como modelo eficaz para materializar promesas. La Biblioteca José Vasconcelos y el segundo piso del Periférico—las dos obras más ambiciosas y polémicas realizadas en la ciudad de México desde que, en 1994, Salinas de Gortari inaugurara el Centro Nacional de las Artes—revelan una arquitectura tan colosal como apresurada, próxima al pasado del que se pretende escapar. Tanto la “obra faraónica del presidente Fox” como la de López Obrador, inauguradas casi en paralelo durante la recta final de las elecciones, definen la arquitectura pública del siglo XXI en México.

Construidas con esfuerzos titánicos bajo miradas incrédulas, ambas edificaciones contrastan de manera surreal con el entorno, generando escenarios de ciencia ficción. Como en *Total Recall*, donde los espacios urbanos de la capital mexicana resultan idóneos para ejemplificar una atmósfera que es a la vez futurista y decadente, estas obras, de carácter atemporal y manufactura riesgosa, parecen combinar las imágenes de *Matrix* con las ruinas de infraestructuras en Bangkok. Su debatible proceso precisa imaginar miles de decisiones distintas: cien bibliotecas de un millón de dólares *versus* una de cien millones, o múltiples acciones en torno al transporte público en lugar de una sola que favorece al vehículo privado. Sin embargo, a fuerza de fosilizar, las vacilaciones se eclipsan, las razones aparecen como sólida contundencia y las obras—testa-

rudas—de pronto parecen haber estado ahí desde siempre.

En la *megabiblioteca*, Alberto Kalach, reconocido como el arquitecto mejor ejercitado en temas urbanos de la capital, supo hacer de lo contingente su discurso. El complejo entorno de Buenavista, la condición urgente de la obra, su esperado uso multitudinario y consecuente mantenimiento, afrontados deliberadamente, se convierten en parte del proyecto. Así, aunque la obra resulta ensimismada—separada de la ciudad por medio de un jardín botánico elevado—, funciona como búnker y como espacio colectivo abierto hacia una explanada que se transforma en mercado social, el cual se conecta con la antigua estación de ferrocarril. Ante un vibrante enredo urbano (donde converge el flujo del Metro, el Metrobús, el futuro tren suburbano, el tráfico y los tianguis), el bucólico paisaje—todavía por crecer—protege este extenso mausoleo del saber.

Si bien el edificio, de 44,000 metros cuadrados construidos, semeja tanto una estación de Metro como una cárcel, e incluso a un centro comercial, por dentro el espacio es teatral y sublime. El arquitecto—de 46 años de edad—hace expreso su talante de jardinero y urbanista al construir una *selva urbana*, entre la cual se descubre una especie de tren gigante, de trescientos metros de largo, compuesto por tres vagones dentro de los cuales han crecido, a manera de raíces o racimos, los libros. Las impresionantes estanterías metálicas que cuelgan desde la cubierta a todo lo largo del espacio, y que sostienen la nave, parecen flotar mágicamente dentro del recinto. La ballena deshuesada de Gabriel Orozco—que nada en medio del vagón central de triple altura—completa la sensación de estar dentro de una sugerente pieza



Patio central de la biblioteca José Vasconcelos.

de arqueología futura.

Definida por Carlos Monsiváis como “el espejo del centralismo cultural”, la biblioteca, proyectada para albergar dos millones de volúmenes y servir a un flujo anual aproximado de cuatro millones de visitantes, completada en un tiempo récord de menos de dos años (con un costo cercano al del Guggenheim de Bilbao), cancela los itinerarios personales—entendiendo bien el uso masivo del espacio. Aquí, Kalach radicaliza su lenguaje formal convirtiendo el edificio en una máquina para procesar unidades de lectura seriadas, y da, en cambio, el protagonismo al empleo de computadoras con internet y, sobretodo, a la idea del lugar como evento. El rigor geométrico de la obra acentúa la esquizofrénica tensión con un contexto inaprensible, fabricado por medio de decisiones unilaterales, donde cada pieza se enorgullece manifestando su quebradizo poder. —

— FERNANDA CANALES

## El discreto encanto de la oficialidad

Las relaciones entre el arte y el poder son siempre problemáticas. O al menos paradójicas. En principio, porque esos ámbitos hablan idiomas distintos: sus lenguajes esencialmente se contraponen. Una larga y conveniente relación —no exenta de conflictos— los vinculó hasta el siglo XIX, cuando finalmente los artistas y la cosa pública tomaron rumbos separados. La religión dejó de ser el factor conglomerante, y el individualismo feroz de los románticos se encargó de señalar con claridad los límites.

En uno de los artículos que integran *La filial del infierno en la Tierra* (1933-1939), Joseph Roth escribió: “El mayor enemigo de la literatura es la vida oficial. Los países en que sólo se vive en lugares públicos, como México, apenas tienen artistas o pensadores.” Ignoro qué noticias del país llegaban al austriaco en su exilio francés, pero habría que considerar una evidencia histórica: los gobiernos nacidos de la Revolución establecieron una efectiva simbiosis con los creadores; el poder ha operado desde entonces esa siniestra seducción. Aunque su papel es establecer sistemas expresivos que cuestionen la prosa gubernamental —ese sonsonete monocorde, sedante—, en los artistas mexicanos, exitosos o no, surge la necesidad, tarde o temprano, de ser reconocidos oficialmente.

La flamante Biblioteca Vasconcelos es aleccionadora en más de un sentido. Alberto Kalach, un arquitecto de talento, ha ajustado su lirismo geométrico a las necesidades monumentales del presidente Fox (un gesto que, lo sabemos bien, no es monopolio suyo). El resultado es un edificio que, exteriormente, presenta una estética vetusta, anclada firmemente en la plástica neoprehispánica que caracterizó la arquitectura oficial en los años setenta. El espectacular espacio interior —incapaz de ocultar la pobreza conceptual del proyecto— ofrece un elemento digno de reflexión: la

osamenta de ballena “intervenida” por Gabriel Orozco, una pieza que se erige como la protagonista a la vez ornamental y educativa de esta “arca del conocimiento” (Kalach *dixit*).

Digámoslo pronto para evitar confusiones: buena parte de la obra de Orozco es notable, si bien no se aleja un ápice de los estándares institucionales del mercado del arte. Resulta paradójico, sin embargo, que el trabajo de este artista conceptual, caracterizado por el registro de gestos mínimos, tan alejados de la lógica del poder, haya encontrado en el gobierno de Fox a su mayor publicista. Ciertamente el artista ya había logrado notoriedad antes de la llegada del guanajuatense a la Presidencia. En ese sentido, puede hablarse de la conveniencia que ha tenido para la administración saliente vincularse al creador mexicano de mayor proyección internacional.

Orozco, no obstante, parece estar cómodo en su nuevo papel de artista oficial. Luego de dejarse mimar a lo largo del sexenio (con los puntos culminantes de la exposición individual en el Palacio del Cristal del Parque del Retiro de Madrid a principios de 2005, dentro de la feria ARCO —con México como país invitado—, y la que tendrá lugar en noviembre en el Museo del Palacio de Bellas Artes), ciertos gestos hablan de su voluntad de ocupar ese papel. Uno de ellos es el aceptar, por primera vez en su carrera, un encargo, concretamente del gobierno mexicano. El resultado es un esqueleto de cetáceo tatuado con grafito que, en sus procedimientos, repite una fórmula que resultó exitosa para su autor en *Papalotes negros* (1997), adaptada ahora a una escala monumental, como el edificio y la circunstancia exigían. La obra es interesante desde la perspectiva duchampiana, si bien su concreción es básicamente un ejercicio paleontológico que no habría contado con tres millones de pesos de presupuesto en circunstancias menos glamorosas.

Conviene citar las palabras del artista en una entrevista que concedió a *La Jornada* en enero de 2004, cuando, luego de deslizar diversas críticas —válidas, además— a las políticas culturales de los tres principales partidos políticos, asedió: “la escultura pública [podría] servir de algún modo al ciudadano, contribuir a una consciencia en lo político y lo práctico. [...] [Podría tener] algo que la conecte con la realidad y no [...] estos seudosímbolos abstractoides, sexualoides, del ego del artista imponiendo su mamotreto en medio de un camellón o en una plaza pública.”

Orozco, coherentemente, no ha recurrido al esquema que critica, pero podríamos detenernos en el aspecto megalómano al que alude al final con la revista que puso a circular en abril, *Gozne*, cuyo subtítulo es, sin más, *Gabriel Orozco presenta*. Orozco confía en su prestigio y da vida a una publicación que no cumple con las expectativas, pues a pesar de sus ambiciones no se distancia demasiado de las prácticas ensimismadas y autorreferenciales de revistas como *Celeste*. Las inconsistencias del número 1 sólo son comprensibles asumiendo el criterio editorial: los caprichos del director.

“Ante cualquier poder que exija sumisión y sacrificio, la tarea del filósofo es la irreverencia, la confrontación, la impertinencia, la indisciplina y la insumisión”, escribe Michel Onfray en *Cinismos* (1990), un texto transformado en *collage* por el propio Orozco en el primer número de *Gozne*. Podríamos cambiar la palabra *filósofo* por *artista* y la frase mantendría su validez. La tragedia del creador que concede, que transige, que *colabora*, es que sus obras pueden terminar, incluso involuntariamente, transformadas en propaganda. Así, una pieza de 1993 funciona como símbolo adelantado de este gobierno, tan afecto al arte conceptual. Se trata de una *Caja de zapatos vacía*. —

— NICOLÁS CABRAL

## Irlanda no debe ser tan mal lugar

Las Aran son un grupo de apenas tres islas ubicadas en la desembocadura de la bahía de Galway, en la costa oeste de Irlanda, que sorprendieron a un Martin McDonagh de seis años por su “cualidad lunar, inverosímil, agreste, de abandono absoluto”: Inishmore, la más grande; Inishmaan, la mediana; Inisheer, la más pequeña. (En gaélico, *inish* o *inis* significa isla.) A este paraje inhóspito, reflejado en los rasgos tanto físicos como psíquicos de sus habitantes—la mayoría pescadores—, se desplazó en 1934 el documentalista hollywoodense Robert Flaherty para rodar *Man of Aran*. La filmación de este clásico es el detonador de *The Cripple of Inishmaan* (1996), primera parte de la “Trilogía de las islas Aran”, completada por *The Lieutenant of Inishmore* (2001) y *The Banshees of Inisheer*, única obra de McDonagh que a la fecha no se ha montado ni publicado merced a que su autor la juzga mediocre. En *Inishmaan*, la llegada de la delegación americana—en McDonagh, América se perfila como una entelequia, un sueño cosmopolita para huir de la pesadilla rural—alborota el cotarro pueblerino y pone en marcha todo un mecanismo de envidias y mezquindades, típico del dramaturgo, aderezado por un *ritornello* que se vuelve un auténtico consuelo de idiotas: “Irlanda no debe ser tan mal lugar—aseveran distintos personajes— si los franceses/los negros/los alemanes/los tiburones quieren venir aquí”, o más aún, “si los tullidos [en alusión a Billy, el joven lisiado y tuberculoso del título] dan la espalda a Hollywood para regresar acá.” Luego de leer o presenciar las seis obras conocidas de McDonagh, escritas junto con *The Banshees of Inisheer* en 1994 en

medio de un frenesí creativo, el lector/espectador queda atónito. ¿Cómo vivir o sobrevivir en un país donde, según la “Trilogía de Leenane”—ciudad situada en el puerto de Killary, región de Connemara, condado de Galway—, campean impunemente el matricidio, el uxoricidio y el parricidio; donde hay herederos de Caín y Abel que luchan casi a muerte por una bolsa de papas fritas, madres castrantes que terminan castradas por sus propios hijos, miembros de facciones separatistas que se refieren con afecto a sus mascotas mientras mutilan sin piedad a quienes venden droga a alumnos protestantes y católicos por igual, chicas bellas y bravuconas que lo mismo se enamoran de un sacerdote borrachín que se divierten cegando vacas con un rifle de diábolos, chicos capaces de jugar con cráneos exhumados o de cortar las orejas de un perro para guardarlas en una bolsa de papel? ¿De qué hablamos cuando hablamos de Irlanda, esa nación que tiene el dudoso honor de contar con Leenane, “la pinche capital europea del asesinato”, si Martin McDonagh (1970) la retrata como cuna de melancólicos que rozan la psicosis y se debaten entre la religión de la violencia y la violencia de la religión, entre un rico pasado cultural y un presente pobre, signado por una nueva especie de oscurantismo y una ruindad atávica?

II  
Aunque la crítica lo compara con Samuel Beckett y John Millington Synge, clásicos del teatro irlandés a quienes rinde tributo directo en los títulos de *A Skull in Connemara* (1997) y *The Lonesome West* (1997), partes de la “Trilogía de Leenane”; aunque en su obra también

se detectan ecos de Neil LaBute, David Mamet, Harold Pinter y Sam Shepard, dramaturgos que al igual que él se han sentido atraídos por el mundo del cine (*Six Shooter*, su debut tras la cámara, fue premiado como mejor cortometraje de ficción en la más reciente entrega del Oscar; ahora prepara *En Brujas*, su primer largometraje, sobre dos asesinos que huyen a la ciudad belga al cabo de matar accidentalmente a un niño: “Creo haber dicho suficiente como dramaturgo joven”, asegura); aunque nació y creció en Londres junto con John, su hermano mayor, y conoció Connemara—la zona donde se ubica toda su producción salvo *The Pillowman* (2003), ambientada en un estado totalitario en un futuro o quizá un pasado incierto— a través de los viajes veraniegos efectuados durante la infancia, McDonagh ha hallado una voz no sólo propia sino decididamente irlandesa merced a un oído notable que le permite captar la vasta gama de matices dialectales de la Eire rústica, primitiva, y cumplir así con el *dictum* de Kenneth Tynan: “La tarea sagrada de Irlanda es enviar, cada pocos años, a un autor que salve al teatro inglés de la pesadumbre inconexa.”

Pesadumbre, hay que aclarar, abunda en el universo de McDonagh. Lo que brilla por su ausencia es la inconexión, debido en gran medida a una fibra narrativa trenzada en el tapiz teatral que se refleja tanto en la idea de saga—ahí están las dos trilogías; la de Leenane es sin duda la mejor tejida, con personajes y anécdotas que deambulan de una obra a otra con entera y pasmosa libertad— como en la inclusión de textos para ser leídos o representados en escena: la carta de Pato Dooley a Maureen Folan en *The Beauty Queen*



Martin McDonagh en acción.

Foto: ©Antonio Olmos

of *Leenane* (1996), el trabajo más celebrado de McDonagh; la misiva suicida mediante la que el padre Welsh busca reconvenir a Coleman y Valene Connor, los hermanos de *The Lonesome West* que simbolizan una Irlanda en escisión y pugna perpetuas; los relatos macabros de Katurian, el escritor que en *The Pillowman* es sometido a un interrogatorio brutal a raíz de que los infanticidios descritos en su obra inédita empiezan a cometerse en la realidad. A estos textos se suman las leyendas irónicas que

presiden las casas de campo donde se desarrollan las violentas tramas de *The Beauty Queen of Leenane* y *The Lieutenant of Inishmore*: “Que estés en el paraíso media hora antes de que el diablo sepa que has muerto” (en un secador de cocina) y “Hogar dulce hogar” (en un bordado enmarcado). Humor negro, sí: ese que nos remite a una noche sin luna ni estrellas en pleno campo irlandés, ese que nos hace reír sin que nos percatemos de que la sonrisa esconde un rictus de horror ilimitado.

### III

Si Pinter comprueba que todo cabe en una pausa si ésta se sabe acomodar —para muestra basta ese espléndido botón que es *Betrayal*—, McDonagh acomoda las pausas para puntuar diálogos y acciones que constatan que a veces el crimen queda en familia. En *The Beauty Queen of Leenane*, Maureen, solterona por la fuerza, mata a su madre con un atizador luego de bañarle una mano con aceite hirviendo; en *A Skull in Connemara*, Mick Dowd, sepulturero de Leenane, debe exhumar los huesos de la esposa que asesinó en un arrebato etílico; en *The Lonesome West*, Coleman Connor le vuela los sesos a su padre por haberse reído de su peinado (“Hay insultos que no se perdonan nunca”, dice); en *The Lieutenant of Inishmore*, Padraic, miembro de un grupo que se ha separado del ERI, amenaza liquidar a su padre pero se lo impiden dos balazos por parte de Mairead, su novia adolescente; en *The Pillowman*, Katurian asfixia a sus padres con una almohada al descubrir que éstos martirizaron a Michael, su hermano menor, durante siete años consecutivos. Homicidio y tortura, fe y barbarie —ahí están el crucifijo y la escopeta que presiden la casa de *The Lonesome West*—, lazos fraternos corroídos por la inopia y la estulticia: el orbe de McDonagh, sangriento y casi prehumano, anárquico y amoral (“Tengo mucha moral —dice algún personaje—, sólo que no la presumo como cierta gente”), se nutre sin embargo de una corriente subterránea de nostalgia y en ocasiones hasta de ternura que le permite irradiar una belleza inaudita, una luz semejante a la de un cráneo expuesto al crepúsculo de Connemara.

Coincidamos entonces: Irlanda no debe ser tan mal lugar, siempre y cuando haya escritores como Martin McDonagh que la doten de nueva vida —salvaje y convulsa, sí, pero vida a fin de cuentas. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

## Por qué sonrío Lars von Trier

**E**n casi todas sus fotos, Lars von Trier aparece con la misma expresión. Con más o menos pelo, kilos o edad, su cara de danés rosado conserva los dos rasgos que, combinados, lo hacen sentir a uno tema de un chiste privado o, sencillamente, inferior. Por un lado, los ojos papujos; por otro la sonrisa sellada, de esas que diferencian la ironía de la celebración.

Y es que, desde sus primeras películas, Von Trier no ha celebrado nada en su estado natural. Lo que celebra (y de ahí la sonrisa) es el acto de violar reglas y reinventarlas a su voluntad. Si un día declaró que el cine debía regresar a los básicos (la médula del Manifiesto Dogma) fue porque consideró que el artificio en la puesta en cámara había llegado a establecerse como la nueva naturalidad. Había que intervenir pronto y devolver al cine la rareza de la desnudez formal. Y luego destruir-la otra vez: los números musicales de *Bailando en la oscuridad* fueron filmados con 100 cámaras. Von Trier se lamentaría luego de no haber colocado más.

La ironía dentro de la ironía es que su fama de provocador tiene cada vez menos que ver con sus radicalismos formales, y más con su reciente cruzada por ridiculizar los valores que enorgullecen a la sociedad gringa, en fábulas que ocurren en Pueblo Chico, Estados Unidos, y que le han ganado el desprecio de los parodiados en cuestión. Extrañamente (o no), éstos suelen perder de vista el punto de la crítica y alegan que Lars Von Trier, quien tiene fobia de volar en avión, nunca ha estado en su país. El reclamo es anterior a la declaración de guerra cinematográfica del director: se hizo público en los medios estadounidenses, cuando *Bailando en la oscuridad*, su musical sobre la pena de muerte situado en Estados Unidos, ganó la

Palma de Oro en el Festival de Cannes 2000. Citando *Casablanca* como ejemplo, Von Trier respondió a los ataques alegando que los directores estadounidenses siempre han hecho películas sobre países que no pisan jamás.

Azulado y feliz por la irritación que generó en Cannes, Von Trier transformó la defensa en arranque creativo de largo aliento, e hizo de las inconsistencias morales de la sociedad estadounidense el tema no de una película sino de una trilogía nueva. *América: Tierra de oportunidades*, arrancó en 2003 con *Dogville*, continuó en 2005 con *Manderlay* (que ahora se estrena en México), y será clausurada con *Washington [sic]*, por rodarse en el 2007.

Situada en los años 30, *Dogville* toma su nombre de un pueblo ficticio en las Rocallosas, que sirve de guarida a una mujer misteriosa que dice escapar de la Mafia. Grace (Nicole Kidman) es acogida por los montañeses a cambio de favorcitos: al principio labores domésticas, y al final la violación colectiva por parte de los hombres de la Villa Perro. Con el abuso a los inmigrantes (el extranjero que busca refugio) como denuncia de fondo, *Dogville* ponía en la mesa su deseo de ser alegórica a través de una puesta en escena artificiosa a morir: se filmó un hangar de una aldea de Suecia, cuyas casas, jardines, flores y hasta un perrito ladrador, existían sólo como siluetas trazadas con gis blanco sobre un piso plano y negro. Los actores tocaban *toc toc* en puertas y paredes de aire, y hacían mímica de acciones sin objetos que sostener.

*Dogville* será la entrega con más impacto de la trilogía. *Manderlay* sigue los mismos principios formales y eso la pone en desventaja natural. La novedad es el cambio de actriz en un mismo papel (Bryce Dallas Howard reemplaza

a Kidman) y claro, el tema objeto de la amonestación.

Tomando como punto de partida la huida de Grace de *Dogville* (rescatada por la Mafia: el jefe era su papá), la caravana de autos negros cruza un mapa punteado de Estados Unidos y se detiene en la plantación algodonera de *Manderlay*, en el estado de Alabama. Es 1933. Han pasado 70 años desde la abolición de la esclavitud, un dato desconocido por los negros de la plantación. Un hombre está a punto de ser azotado. Grace, indignada, pide a su padre que la deje quedarse para liberar a la población de su condición indigna, ponerla al tanto de la Historia, e instaurar la democracia de una maldita vez.

Grace observa horrorizada los modos vulgares de los negros; ellos apenas se interesan en voltearla a ver. Harta de la indiferencia, la mujer empieza a poner orden en la comunidad: les reclama que hayan dejado de plantar el algodón, les sugiere que arreglen sus casas mugrositas, y decide estimular las dotes artísticas de un joven, al que, dice, ha observado —desde la distancia— que le gusta dibujar. En un acto de generosidad pública le regala unas pinturas para que desarrolle su arte, y le pide “que sea él mismo, sin importarle lo que digan los demás”. El negro le hace notar que lo está confundiendo con otro, sentado a uno metros de él. (“Yo tampoco he podido diferenciarlos nunca a ellos”, se escucha por ahí.) Grace no se deja intimidar por el *faux pas*: fija sesiones de votación para solución de problemas (hay alguien que se ríe muy alto: se decide racionar su risa), e imparte cursos como “Canalización del enojo” o “La importancia de liberar el ángel interior”.

En uno de sus fisgoneos, Grace descubre el libro de “La ley del hombre”, en



Lars von Trier

que se explica que los negros se dividen según su carácter, mismo que determina su función en la comunidad. Están el loco, el llorón, el hablador, el payasito. La categoría uno es el negro orgulloso; y la última, el negro complaciente, que adopta el temperamento que los demás quieren ver en él. Luego descubre que uno de ellos es el autor del libro, y que en el fondo no quieren liberarse de las categorías fijadas ahí. Se entera de que algunos buscan perpetuar la esclavitud en *Manderlay*, y que alguien se ha robado el dinero de la cosecha de algodón. “*This is too fucking much*”, parece pensar Grace, frustrada de que no entiendan el concepto de libertad. Decide abandonar *Manderlay*, no sin antes asumir la tarea de azotar al ladrón.

El guiño al modelo es tan claro que basta con mencionar una sola vez la palabra Iraq. En cuanto a historia estadounidense se refiere, Von Trier parece fascinarse con la ironía que se construye por efecto de acumulación. Si en *Dogville*

bastaba con denunciar la doble moral del gringo anfitrión del mundo que al final enseña los dientes, *Manderlay* hace lo propio—dibujar al liberador que al final se erige en tirano—, dándose el lujo de recurrir a un episodio histórico propio (el esclavismo, derivado en racismo encubierto) para acusar al país tanto por su doble rasero como evocar esquemas abolidos siglo y medio atrás.

Uno puede o no empatizar con la agenda de Lars von Trier. Sus denuncias no son hallazgos, y pueden ser en sí mismas blancos de parodia del antiyanquismo europeo. Pero algo levanta a su cine por encima del panfleto bobo. La diferencia entre Von Trier y digamos, Michael Moore, está en que uno de los dos provoca con sofisticación. Ni aun Grace cumple el rol de la americana fea que también es un lugar común. Es a la vez extranjera, visitante y huésped, bien intencionada al principio pero luego traicionada por su linaje gangsteril.

Mucho más que un dardo político,

*Manderlay* es el intento más reciente de Von Trier por minar la narrativa convencional. Lo hace desde el ludismo, y de otra manera no se explicaría que su obra despierte reacciones derivadas del interés, estado que a su vez exige una cuota de atención. Teclear “Brecht” a estas alturas sería tan revelador como decir que Von Trier es un director danés. La teoría clásica del distanciamiento ya pasó por la cabeza de un hombre que se define como “un danés melancólico masturbándose ante las imágenes de la pantalla”, que dice preferir los videojuegos a las películas y que, en un documental sobre su vida, asegura con una sonrisa (la apretada, la de las fotos), que “todo lo que se ha dicho o escrito sobre mí es una total mentira”. O creemos en que sus casas de gis son lecciones actualizadas sobre arte y manipulación, o buscamos en otra fuente su gusto por la simulación espacial.

“Siempre me he sentido fascinado por los límites que te impone un lugar predeterminado”, ha dicho el director que en *Manderlay* disecta y analiza el tema de la libertad. Hijo de padres que define como comunistas y nudistas, Von Trier recuerda que en su infancia se le permitía hacer de todo excepto lo relacionado con los sentimientos, la religión y el gozo. “Era demasiado libre”, dice. “Echaba de menos el amor que puede resultar de una autoridad con parámetros bien definidos.” Límites y parámetros como dadores de identidad, y a la vez un rechazo ideológico por sociedades que los imponen en nombre de la libertad. Quizá tensiones como ésta permiten que *Manderlay* exista como crítica y divertimento a la vez. A quien se tome la denuncia en serio, le va a parecer anacrónica y va a echar de menos un *set* de verdad. A esa persona estará dirigida la sonrisa del director. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

## DIÁBOLOS

### La oscuridad

de John Fawcett

Para usar una frase a tono con la fiebre futbolera, el canadiense Fawcett, que dio una notable vuelta de tuerca a la licantropía en *Ginger Snaps* (2000), tuvo en *La oscuridad* una buena cinta de terror, la hizo suya y la dejó ir. La mesa estaba servida: una actriz capaz, María Bello, en el rol de Adèle, una madre que lucha por sobrellevar la pérdida de su hija Sarah (Sophie Stuckey); una historia ambientada en la costa agreste de Gales que involucra la noción de *Anwyn*, la tierra de los muertos de la mitología celta a la que los vivos pueden acceder en cuerpo o espíritu. La irrupción de Ebrill (Abigail Stone), una niña fallecida décadas atrás que guarda un inquietante parecido con Sarah, echa a andar un motor que se atasca a medio camino y contiene elementos sospechosamente similares a los de *El aro*. —

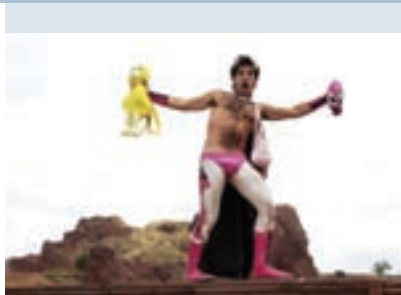
MMF

### Sangre

de Amat Escalante

Es muy probable que *Sangre* le parezca repulsiva. Abraza el reto por lo que es: un derechazo a la noción aceptada de que una película debe, por principio, gustar. Personajes grises y feos, encuadres sin composición aparente, y el retrato de vidas tediosas que sólo se alteran con la irrupción de la brutalidad vuelven más elusivos los parámetros de calidad. El mexicano Amat Escalante, de veintiséis años, entra firme al debate y se inscribe con su primer largometraje en la veta que conjuga el feísmo con la disección de personajes ahogados en su mediocridad. Es la veta de Carlos Reygadas y del francés Bruno Dumont, vinculados a Escalante en otros planos de la realidad: el primero coprodujo *Sangre* y el segundo es el director que Escalante cita como inspiración. Efectiva en oposición a efectiva, *Sangre* obtuvo el Premio Internacional de la Crítica FIPRESCI del Festival de Cannes en 2005. —

FS



Miguel Rodarte como "Cachondo" Sanabria.

### Los pajarracos

de Héctor Hernández y Horacio Rivera

Pocas cosas tan odiosas como el *kitsch* premeditado, peor aún si se hace pasar por extravagancia y humor. La película *Los pajarracos*, de los mexicanos Héctor Hernández y Horacio Rivera, explota y trivializa el imaginario fronterizo a través de una historia de narcos, madrotas y sectas prehispánicas, carente de sustancia y sobrada de autocelebración. El guiño a géneros populares, la incursión en culturas subterráneas y hasta el rescate de actores de culto no garantizan que la película que los conjuga tenga una razón de ser. Las parodias, para ser efectivas, deben abrazar el ridículo. Preocupada por ser visualmente atractiva y estilizada en la forma, *Los pajarracos* intenta una recreación del ridículo pero se niega a codearse con él. Es por ello condescendiente y estéril, como todo lo que se inscribe en la estética de la sordidez chic. —

FS



"Cachondo" y "Nana" (Regina Orozco).

### Sophie Scholl

de Marc Rothemund

*La caída* (Hirschbiegel, 2004), *Napola* (Gansel, 2005) y *Sophie Scholl* integran una trilogía incidental que constata que el nuevo cine alemán cuestiona el pasado nazi con inteligencia y gran calidad fílmica. Desprovista de atavíos superfluos, la película de Rothemund diseca con tensión casi quirúrgica los últimos días de la joven de veintiún años que, junto con su hermano y un amigo —todos miembros de la Rosa Blanca, grupo de resistencia contra el régimen hitleriano con sede en Múnich—, fue condenada por traición y ejecutada en la guillotina en febrero de 1943. Los interrogatorios y el juicio a Sophie (Julia Jentsch), encabezados por un policía (Gerald Alexander Held) y un magistrado (André Hennicke) que son auténticas almas muertas, obligan a pensar en lo que Kafka podría haber hecho cámara en mano. —

MMF

### El aura

de Fabián Bielinsky

Al lado de Lucrecia Martel, Bielinsky (1959) forma la dupla más interesante del reciente cine argentino. Luego de exhibir una clara fibra mametiana en *Nueve reinas* (2000), estupendo debut que Hollywood convirtió en un *remake* mediocre (*Criminal*, 2004), el director y guionista vuelve a reunirse con su actor fetiche Ricardo Darín y entrega un estudio psicológico con ribetes de *thriller*. Ambientada en la sierra de Tandil, parte de la provincia de Buenos Aires que funge como esfera anímica, *El aura* sigue el itinerario de un taxidermista epiléptico que, merced a un accidente de caza, halla el modo de consumir su mayor obsesión: llevar a cabo el asalto perfecto. Pero la perfección, se sabe, es un arma de doble filo, y Bielinsky la esgrime con sagacidad para construir una atmósfera de minuciosa inquietud. —

MMF