

Plataforma 2006

La preocupación por otorgar un carácter político a las obras de arte se multiplica en diversos escenarios del mundo. Creo que, para abordar este tema, es necesario remontarse a las primeras vanguardias del siglo XX, aquellas que consumaron una ruptura gradual con el realismo, coherente con la búsqueda de una transformación radical en el seno de las sociedades. La crispada neofiguración de los expresionistas fue un primer anuncio del enfoque contestatario que este movimiento compartió con el cubismo, el fauvismo y el futurismo, entre otras tendencias. Pero uno de los que llevó a su máximo grado esta postura crítica fue el ruso Kazimir Malévich: la radical abstracción de sus cuadros más arriesgados simbolizaban la supresión de un esquema social para instaurar el otro.

Gabo, Pevsner, Tatlin, Kandinsky, el mismo Malévich, el poeta Maiakovsky, el cineasta Eisenstein y otros, vivieron el vértigo de la Revolución de Octubre en sus primeros años. Pronto Lenin los desilusionaría: desdeñó la propuesta innovadora y alentó el realismo socialista, sin darse cuenta de que ese estilo ilustrativo retrocedía al siglo XIX con otros contenidos. El resultado fue desastroso, un desastre análogo al del régimen comunista. Ahora bien: pese a tal fracaso, los creadores que apostaron por dicha utopía lo hicieron al compás de las ideas más avanzadas de la época. No hay vanguardia cultural si no existe su equivalente social. Es indispensable tener en cuenta esto para entender qué sucede en la actualidad: ante la inexistencia de un proyecto alternativo a la globalización, con su consecuente fractura de las normativas reguladoras, es imposible forjar un arte de vanguardia. Pero tal situación no hace desmerecer la consistencia de la estética contemporánea.

A mediados de la centuria pasada, se renuevan las propuestas visuales



Carlos Arias, *Columna*, 2006.

con epicentro en Nueva York. Y ese escenario incluye las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam, la liberación sexual, la exaltación de las drogas como una suerte de poética ligada a la idea de libertad. Los teóricos de izquierda que han reflexionado sobre el carácter del *pop art* atribuyen un rasgo cuestionador a las innovaciones temáticas y gestuales de Andy Warhol. En parte tienen razón, o, en todo caso, sus ideas resultan legítimas si validamos

la multiplicidad de significaciones que emergen de un fenómeno estético. Lo cierto es que, cuando este hijo de un minero checoslovaco desplegó su audaz iconografía, las concentraciones empresariales y la diversificación del consumo establecía un lazo con la obra de Warhol. ¿Podía llamarse a eso arte político? No, en todo caso las botellas de Coca-Cola, aun con su repetición tautológica, se reestructuraban en signos que connotaban el abanico social de

aquellos años. El modelo inicial del *pop* fueron los *ready mades* duchampianos, que se remontan a la segunda década del xx. Al otorgar estatuto estético a un objeto común, este autor modifica las estrategias politicoideológicas del arte tradicional, y se coloca así en un registro homólogo al de las nuevas narrativas sociales de aquellos viejos tiempos. En suma, hablar de arte político es caer en un reduccionismo sin sentido.

Si Duchamp tiró la primera piedra, a partir de los sesenta la práctica visual alternativa se expandió enormemente y cruzó el nuevo milenio. El *performance* y las instalaciones generan una suprarrealidad que, a veces, se superpone o se imbrica con lo real exterior a la obra. En ese marco deben entenderse las caminatas que solía hacer en la calle y en medio de la gente Joseph Beuys. No obstante todas estas deconstrucciones, con su carga de acción directa y su búsqueda, insisto, de indiferenciación, en la inmensa mayoría de los casos no se consiguen totalmente. Pero lo obtenido es mucho y eso es altamente celebrable. Cabe agregar que incluso la crisis por la que atraviesa ahora buena parte del arte en formatos no tradicionales alude a su densidad y a su pertinencia histórica.

Vayamos a la escena mexicana: en el Museo de Historia de Tlalpan, el artista suizo Urs Jaeggi presentó recientemente una instalación denominada “El silencio del vacío”, que representaba simbólicamente el tema de la frontera. La nada, el vacío, conforman un eje conceptual persistente en la obra de este talentoso artista; y el vacío es esa tierra de nadie pulsada por el cruce al otro lado con su cuota de miedo, incertidumbre, injusticia y riesgo. Jaeggi logró iconizar esta tragedia con una precisión inigualable.

Entre el 24 de noviembre y el 28 de enero de 2007, se realiza en Puebla un magno evento denominado Plataforma 2006. El sitio principal de este periplo

es un antiguo edificio en el que alguna vez funcionó una fábrica de textiles. Y allí, el recorrido comienza con dos intervenciones realizadas por Carlos Arias. Se trata de una columna hecha mediante hilos de algodón y de un relieve entretejido con el mismo material, cuyas medidas se adecuan al tamaño de la pared en la que está inserto. Para Arias, el color blanco de ambas piezas significa la pérdida de identidad que sufre la sociedad actual, con su masificación indiscriminada. Hay, además, otras posibles interpretaciones: el remoto nexo de estas obras con el laborioso accionar de quienes operaron en el lugar. Si bien el resultado comporta una percepción minimalista, su lenta e intrincada factura recoge el eco de la excesiva fuerza de trabajo que probablemente utilizaba la antigua fábrica. Con su sabia sobriedad y su manera de ensamblarse al silencio de los viejos muros, estas obras de Carlos Arias se ubican entre las mejores de Plataforma 2006.

Otros autores presentes en el proyecto de Puebla son Teresa Margolles y Santiago Sierra. Teresa Margolles encauza su poética de la crueldad mediante la manipulación corporal de la muerte. Ex integrante del grupo Semefo, esta artista justifica tal manejo a través de una preocupación social: restituir la individuación de los cadáveres anónimos que la morgue recoge en las calles de la ciudad. Sin embargo, esta explicación resulta insuficiente. En una de sus obras, Margolles colocó el cadáver de un bebé en una caja de madera sellada que expuso en el MUCA Roma. Con similar acierto formal, Teresa ha exhibido fluidos, grasas, ropa, sábanas y otras sustancias derivadas de los cuerpos inertes. Aunque ella lo niegue y sea sincera en eso, la memoria de los procedimientos nazis asoma como una oscura línea de horror en el contacto de esta autora con los objetos de sus

acciones. No por supuesto en la misma dimensión.

Santiago Sierra aborda las estrategias del mercado y, con un cinismo sin tregua, afirmó alguna vez que sus “trabajos remunerados” parten de una crítica marxista a los comportamientos de la sociedad. A partir de tal simulación artera, este sinuoso personaje dividió por la mitad una sala del neoyorkino Centro de Arte Contemporáneo P.S.1 mediante un muro, y encerró allí a un indocumentado por espacio de una o dos semanas. Por un pequeño hueco a ras del suelo el hombre recibía los alimentos, como si fuera un perro. En otro sitio contrató a un mendigo para meterlo en un hoyo bajo tierra durante quince días, con un pago de siete dólares por hora. En Colonia, Alemania, convirtió una sinagoga en una cámara de gas. ¿Denuncia de la culpa del pueblo alemán por el Holocausto?, como dijo la curadora de otro evento realizado por este sujeto en la feria de arte de Fráncfort. *Qué va*: alguien que es capaz de tatuar una línea sobre la espalda de hombres y mujeres heroinómanos, pagándoles con una dosis de la misma droga a cada uno, difícilmente puede asumir una actitud contestataria. Sierra dice y se desdice, pero, si fuera cierto que se apoya en la supuesta crítica marxista, apela a la degradación del marxismo con un plus: es una sierra que amputa lo que toca, y obtiene enormes plusvalías con la anuencia inescrupulosa y especulativa del poder.

Hacia mediados del siglo se renuevan las propuestas visuales a partir del triunfo de la Revolución Cubana. Los guerrilleros de la Sierra Maestra abren expectativas dentro y fuera de la isla. Bajo el fragor de esa experiencia, que más tarde se revelaría como un sistema dictatorial, proliferaron las revueltas y los grupos armados en varios países latinoamericanos y europeos. —

—LELIA DRIBEN

Borat, comedia de pena ajena

Victoria's Secret es una marca de lencería femenina de la que hay una tienda en cada centro comercial de Estados Unidos. Se anuncia con fotografías de mujeres con cuerpos perfectos, apenas cubiertos por trocitos de encaje y satén. Dentro de las tiendas, las fotos de estas modelos coexisten con torsos voluptuosos de plástico y muñecas de piernas largas con ligeros y medias de red. Con todo, los clientes de Victoria's Secret hacen su compra con la expresión de quien saca copias fotostáticas o hace cola para pagar la luz. Un día como cualquier otro, en una banqueta transitada, un hombre de bigote tupido y traje con hombreras anchas, ejecuta un acto increíble y, al mismo tiempo, natural: de pie frente a uno de los aparadores de Victoria's Secret, se baja el cierre de la bragueta y se masturba frenéticamente. Ésta es una escena fugaz de *Borat*, la polémica película del comediante inglés Sacha Baron Cohen, que desde su estreno en Estados Unidos ha causado entradas millonarias y reacciones de repudio.

Borat es un largometraje dirigido por Larry Charles, guionista de algunos episodios de "Seinfeld" y director de "Curb Your Enthusiasm", dos series de televisión que comparten la premisa del humor de Baron Cohen: un hombre se vuelve ridículo en el momento en el que los demás fingen que no se percatan del absurdo a su alrededor. Borat sigue el esquema del programa de televisión que dio origen a la película a través de un hilo conductor simplón. El supuesto "reportero kazajo" cruza Estados Unidos para obtener lecciones de civilidad y progreso que beneficien a su país y de paso casarse con Pamela Anderson, de quien se enamora en una repetición de *Guardianes de la babia*. A partir de entrevistas con personas que aún no se han enterado de que Borat



Sacha Baron Cohen como Borat en *Borat*.

es un personaje ficticio, Baron Cohen consigue que un vendedor de armas le aconseje sobre la mejor pistola para matar judíos, que uno de coches lo asesore sobre qué marca es un "imantacoños", que el dueño de un rodeo le sugiera rasurarse el bigote para no ser confundido con un "maldito musulmán", y que tres estudiantes borrachos se lamenten de que en Estados Unidos ya no exista la esclavitud. En *Borat*, la película, congela la sangre la condescendencia con la que un grupo de personas convocadas a una cena comenta "la gran grieta cultural" que existe entre ellos y el bigotón que visita el baño de la anfitriona y regresa a la mesa con una bolsita que parece contener sus heces.

Catalogada por críticos y espectadores bajo el rubro de "cringe comedy" —que puede traducirse como "comedia

de pena ajena"— *Borat* es disfrutable desde una sensibilidad masoquista. O sádica, cuando los blancos del "reportero" son feministas furibundas a priori, que brincan de su asiento cuando les dice que en su país se considera que las mujeres tienen el cerebro más chico que el de una ardilla, o un profesor de humor que enrojece de ira cuando Borat es incapaz de entender los distintos tipos de chistes que existen.

Pero quizá otra faceta de Borat es la clave del éxito de una presencia que ridiculiza a todo un país: no tanto que el periodista kazajo catalice prejuicios atroces, sino que recupera lo que la tiranía de la corrección política ha arrebatado a las relaciones humanas, lo que incluye funciones orgánicas, deseos incivilizados y cierta libertad de actuar. Cuando una sociedad es capaz de negar el sexo en una tienda de lencería, pero tiene la manía de husmearlo en los lugares más improbables —una estudiante universitaria puede demandar a un tutor por acoso sexual si éste cierra la puerta del cubículo— se hace un vacío enloquecedor entre el estímulo del ambiente y el impulso de reaccionar.

Incluso en su catálogo de prejuicios inaceptables, existe dentro de *Borat* una congruencia entre las ideas y la acción: no deja de apuntar las discrepancias entre discurso y realidad. El personaje de la película, incapaz de detectar los dobleces de la moral pública gringa, señala los cortos circuitos de un código que exige asepsia en la práctica de la animalidad. En tiempos de hipocresía desmedida, se necesita un bufón o un loco para atreverse a señalar la desnudez del emperador. Que arroje la primera piedra quien haya estado en Victoria's Secret y comprado su ropa minúscula sin pensar en cómo la iba a usar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

La triple equis de Tom Waits

Te tatúas el nombre de tu novia con un clavo: tienes una canción de Tom Waits. En la madrugada dipsómana, usas los parquímetros como bastones: tienes una canción de Tom Waits. Le disparas constante, inútilmente a la luna llena: tienes una canción de Tom Waits. O te lamentas, en un tugurio de octava, de que las cervezas estén calientes y las mujeres frías: tienes una canción de Tom Waits. Pero, ¿la tienes? Porque sin una voz resquebrajada y lúgubre, trabajada por la perseverante corrosión del *bourbon* y el tabaco, no tienes nada. E incluso con la voz, te faltaría haber vivido durante años en un cuarto del Hotel Tropicana, en la esquina de Hollywood y Vine, en Los Ángeles. Te faltaría haber debutado en el cine junto a Sylvester Stallone, ni más ni menos. Te faltaría ser un autodidacta del piano, la guitarra e instrumentos mucho menos ortodoxos como el “conundrum” (formado por diversas herramientas de labranza) y el tambor africano parlante. Te faltaría ser asiduo de los peores congales, fondas, cantinas, cafés, cubiles y garitos de tu ciudad, y extraerles su esencia y sabor hasta que formen parte de tus letras, de tus rasposas, divertidas, espesas, sublimes letras. Pero tú no eres Tom Waits ni podrías serlo: los grandes histriones son inimitables y escurridizos, no dejan una escuela sino un rastro de flamazos geniales e irrepetibles (no te pierdas, en YouTube, las entrevistas con Tom Waits hechas hace casi treinta años: es una versión *beat* de Cantinflas, a quien, al parecer, se tenía bien estudiado).

Ahora lo que tienes no es una, sino 54 nuevas canciones de Tom Waits. Esta cifra hay que desatarla: cincuenta y cuatro. Digamos rápidamente que doce canciones no las compuso él, pero sí se las apropió como un caníbal, personalizándolas de tal modo que ahora son las originales las que palidecen.

La sobredosis se llama *Orphans* y es un disco triple (y triple equis), autónomo en sus partes y personalísimo en su conjunto. Las partes se llaman “Brawlers”, “Bawlers” y “Bastards”.

“Brawlers” (camorristas) es el Tom Waits que podríamos llamar de la segunda época, la que rompe con la balada tradicional y despeina, desgracia talentosamente el pentagrama con experimentos rítmicos y sonoros de los cuales la voz es un instrumento más. “Con mi voz—declara él mismo—puedo sonar como una niña, como el coco, como un *theremin* [instrumento electrónico que se puede tocar sin, de hecho, tener contacto con él], como un payaso, como un petardo, como un doctor, como un asesino... Puedo ser tribal. Irónico. O desequilibrado. Ciertamente, mi voz es mi instrumento.” La transición a la heterodoxia se dio, con claridad, en *Swordfisbtrombones* (1983) y se afianzó con el clásico *Rain Dogs* (1985). Ahora mantiene alto el listón y sigue bufando, ladrando y vociferando a gusto y para nuestro gusto. “Lie to Me”, la primera canción del disco, acusa ecos de Memphis y es un prodigio de brío y sencillez que no se puede escuchar sentado.

“Bawlers” (berreadores) es un disco de baladas supremas. ¿Crees que me estoy poniendo superlativo? Escucha lo que el señor puede hacer con un chun-ta-ta y esa voz: es un Johnny Cash degenerado, suburbano y fuera de foco: justamente la música que nos merecemos. Estas canciones provocan nuevos calosfríos, reflejan el esplín de nuestro siglo que es, también, la melancolía que asedió al bardo medieval: algo nos duele desde siempre, ergo cantamos y berreamos desde siempre. Desde 1973, con *Closing Time*, su primer disco, Tom Waits ha compuesto docenas de baladas para toda ocasión: para el despecho, la soledad, la borrachera, la venganza,

la ternura, el frío, el amor, la tristeza y el crimen. Sabemos que, a la hora de la hora, somos huérfanos, y estas canciones sirven para pasar semejante trago. No te pierdas el *cover* de “Young at Heart” (ni las diecinueve canciones que lo preceden).

Y “Bastards”, que no requiere traducción, es el disco en el que Waits cede a una de las pulsiones que más lo han jaloneado desde el comienzo: la pulsión literaria. Brinca de la lírica a la narrativa con facilidad y nos recuerda a un par de endriagos francófonos: Villon y Lautremont. Toda su discografía ha sido macerada en jugos literarios, pues lo que Tom Waits siempre ha hecho es contar algo (retorciéndolo, buscando el perfil siniestro). Y aquí hay de todo, desde un cuento infantil que comienza: “Había una vez un pobre niño, sin papá ni mamá, y todo estaba muerto, y no quedaba nadie en todo el mundo...” , pasando por una postal de Bukowski y dos de Kerouac (sus compinches naturales), hasta lecturas edificantes, juguetes rabiosos y cuentos crueles. Si ponemos a la portentosa “Frank’s Wild Years” de rasero, podemos decir que estas piezas bastardas están a la altura.

Orphans fue nuestro gran regalo de fin de año. Venía envenenado, pero eso ya lo sabíamos. —

— JULIO TRUJILLO



Tom Waits de nuevo en movimiento.

Abaroa y la equis perfecta

La única noticia sobre el encuentro entre Marcel Duchamp y Walter Benjamin, que tuvo lugar una tarde de la primavera de hace exactamente setenta años, es una enigmática entrada del diario del propio Benjamin en donde se refiere al *pochoir* de *Desnudo bajando una escalera*,¹ que el francés le mostró ese día, como “asombrosamente bello, tal vez mencionar...” No se sabe nada más: ni si volvieron a verse, ni, desde luego, qué se dijeron. Dado que el ensayo del alemán, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, había aparecido unos meses antes, cabe suponer que ése habría sido uno de los temas sobre la mesa, junto al *pochoir* de Duchamp como evidencia. Pero ¿caso, al llamarlo “asombrosamente bello”, Benjamin admitía que esa reproducción particular poseía el “aura” de las obras de arte originales? Y si sí ¿habría considerado “tal vez mencionar” el hecho en algún lugar?² Nunca lo sabremos. Es tentador, sin embargo, ver en este encuentro el punto exacto de quiebre. En ese momento, Duchamp se disponía (aún no hacía del todo públicos sus *readymades*) a cuestionar seriamente la tesis benjaminiana de la “existencia única” de la obra (a través del insistente autorreproducirse) y, con ella, la idea misma de lo “hecho a mano”. En realidad, más que contradecir a Benjamin, Duchamp le daría, en la práctica, la razón: “En el instante en que la autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función entera del arte se transforma.” En esas estamos.

En 1991, el artista mexicano Eduardo Abaroa dio vida a una pieza que habría probablemente deleitado al Duchamp



Stonehenge Sanitario, de Eduardo Abaroa.

de, por ejemplo, *L.H.O.O.Q.* (la famosa Mona Lisa con barba y bigote). Me refiero al *Portable Broken Obelisk (for outdoor markets)*, una instalación ambulante que reproduce, en su composición y dimensiones exactas, el *Broken Obelisk* del pintor y escultor estadounidense Barnett Newman, pero con un cambio radical de materiales: en lugar de acero, una estructura metálica móvil revestida de plástico rosa. No me atrevería siquiera a insinuar que la obra de Newman comparta en alguna medida este espíritu (cuando el suyo es en realidad el opuesto),³ sin embargo, ahí también hay “reinterpretación” de un viejo asunto: el obelisco, que deja de ser de piedra, y no sólo eso: cambia, literalmente, de sentido. Lo que vemos es una pirámide coronada por un obelisco invertido cuyo cuerpo asciende hasta el punto en que se “rompe”.⁴ Abaroa recibió, pues, este obelisco ya alterado, y le volvió a cambiar el sentido: como advierte el

título, esta pieza debe montarse junto a un mercado sobre ruedas (y confundirse con él: de ahí su color). Debe, ya no ser el monumento “sublime” que imaginó Newman, sino una presencia semicamuflada que adopta, además, el principio nómada de los mercados ambulantes.

En un ánimo similar, Abaroa realizó hace unos meses una versión *tout-fait* del antiquísimo conjunto megalítico de Stonehenge, para celebrar, desde la azotea de un alto edificio de la ciudad de México, un imposible solsticio de otoño (recreado de manera artificial). La instalación consistió, a grandes rasgos, en reproducir —por un día— la formación del círculo pétreo con baños portátiles. De ahí su título, *Stonehenge Sanitario*: un rebuscado oxímoron que parece plantear, a un tiempo, la mezcla entre lo público y lo privado (la experiencia colectiva del monumento desde la intimidad del baño); y la memoria (el mirar hacia atrás) como posibilidad “sanitaria” (que se da sólo a través de la “ceremonia”). Sin embargo, la importancia de este tipo de obras, efímeras, no reside tanto en su “existencia única” (el momento en que tiene lugar y donde tiene lugar) como, justamente, en su reproductibilidad (como imagen —material, o no— de algo posible). Al final, como diría un profético Duchamp: “No es el aspecto visual del *readymade* lo que nos interesa, sino el simple hecho de que existe... Lo visual ha dejado de ser el asunto: el *readymade* ya no es, digamos, visible... retinal. Y por ‘retinal’ me refiero a que el placer estético depende casi exclusivamente de la impresión en la retina, sin apelar a ninguna interpretación auxiliar... Los jóvenes artistas del futuro se negarán a basar su obra en una filosofía tan simplista como la del dilema entre representativo o no-representativo.” —

—MARÍA MINERA

¹ *Pochoir*: técnica de reproducción a la que Duchamp era muy asiduo, y que le permitió, por ejemplo, realizar las “reducciones” de las obras que incluyó en su “museo ambulante”: *Boîte-en-valise*.

² Eso es lo que postula el historiador del arte Francis M. Naumann.

³ Newman despreciaba abiertamente el trabajo de Duchamp.

⁴ La punta de la pirámide y la punta piramidal del obelisco se encuentran en un punto casi inexistente formando una x perfecta. El obelisco tiene, además, la base rota, como una columna que ha perdido su “techo”.

publicidad

La Dalia Negra

de Brian De Palma

El 15 de enero de 2007 se cumplen sesenta años del hallazgo del cadáver de Elizabeth Short, *alias* la Dalia Negra, en un solar ubicado en la esquina de Norton Avenue y la Calle 39, en la zona angelina de Crenshaw. Irresuelto a la fecha, el crimen engrosa la mitología oscura de Hollywood y es el punto de partida de la novela que inaugura el Cuarteto de Los Ángeles, cumbre del arte policial de James Ellroy. La adaptación de De Palma, no obstante, hace agua por todos lados, gracias en gran medida a un reparto (Aaron Eckhart, Josh Hartnett, Scarlett Johansson, Hilary Swank) que remite más bien a un desfile de *miscasts*. La intención de emular *Chinatown*, clásico del cine *noir*, se diluye en un relato opaco y tedioso que traiciona el brío y la rudeza de la obra ellroyana. Una decepción mayúscula. —

MMF

La matanza de Texas: el origen

de Jonathan Liebesman

En 1974, Tobe Hooper cambió la historia del cine de terror con una película que resultó una mezcla improbable. *The Texas Chainsaw Massacre* fue, a la vez, un filme violento y sutil, una reinterpretación macabra del *road-movie* y un porrazo inesperado al romanticismo bucólico de Hollywood. De pronto, *the great outdoors* dejó de pertenecerle a Dorothy y sus zapatos rojos para pasar a manos de un enmascarado tejano deforme y pegado, casi literalmente, a una motosierra. En esta era del cine freudiano (hasta Batman tiene motivos inconscientes para subirse al batimóvil), era cuestión de tiempo para que Leatherface, personaje canónico del cine de horror, fuera objeto de una reinterpretación. En la versión de Jonathan Liebesman, Leatherface nace, contrahecho, entre sangre y tripas.



La matanza de Texas.

Adoptado por los Hewitt, un clan de dementes desempleados y hambrientos, el muchacho se acostumbra al filo del cuchillo mientras trabaja en un rastro. De ahí, todo es cuestión de tiempo para que los adolescentes desprevenidos tomen el lugar del ganado. La película es inclemente—como deberían ser todas las buenas cintas de horror—y efectiva: desde los tiempos de Hooper, la locura de los Hewitt nunca tuvo límites, ¿por qué habría de tenerlos ahora? —

LK

Silencio en la noche

de Patrick Stettner

Que no nos engañe el pésimo título en español: *The Night Listener*, basada en la novela de Armistead Maupin —basada a su vez en hechos reales—, es una de las mayores sorpresas de 2006. La segunda cinta de Stettner asombra no sólo por la sobriedad con que Robin Williams encarna a Gabriel Noone, un locutor gay que recibe las llamadas de una admiradora (Toni Collette) que dice haber adoptado a un joven enfermo de sida (Rory Culkin), sino también por la forma en que el tópico del amigo imaginario es llevado a niveles perturbadores. El tránsito entre verdad y mentira, entre realidad y ficción patológica, conduce a Noone a un mundo crepuscular regido por una sensación de amenaza perenne merced a la idea del escucha nocturno: ese ser anónimo que en medio de las tinieblas teje una trama estremecedora. —

MMF

Drama/Mex

de Gerardo Naranjo

Las locaciones acapulqueñas y sórdidas, una historia tripartita de perdedores hermosos (y jóvenes, excepto uno), y un reparto de actores en su mayoría no profesionales, podrían haber hundido a *Drama/Mex*, del mexicano Gerardo Naranjo, en el lugar común. Peor aún, en el pecado de apropiarse las técnicas, temas y, en fin, glorias de González Iñárritu, Cuarón y Reygadas. Lo sorprendente y loable de la dirección de Naranjo es justo haber librado las trampas de la reiteración. Uno de los aciertos fue la elección de actores. De las tres historias, la que narra el amor obsesivo entre Fernanda (Laura García) y Chano (Emilio Valdés) es, por el puro carisma de sus intérpretes y la química generada por el director, un eco libre de plagio al *Sin aliento* de Godard. La operación de cámara y el sentido de la composición de Naranjo son también indicios (y un buen augurio) de que el director no equipara ligereza en los temas con malhechura en la ejecución. —

FS

El perfume

de Tom Tykwer

Tuvieron que pasar dos décadas para que el *bestseller* de Süskind fuera trasladado al cine. Aunque corre a cargo del también alemán Tykwer, cuya fibra fílmica se antoja a prueba de balas; aunque desde el punto de vista técnico resulta impecable; aunque consigue traducir el delirio olfativo del protagonista al lenguaje visual, la adaptación, sin embargo, no acaba de convencer. Quizá se deba a que Ben Whishaw y Dustin Hoffman, que interpretan al perfumista asesino y su tutor, parecen fuera de lugar; o a que el máximo objeto del deseo es encarnado por una actriz novel y desabrada; o a que la narración en *off* de John Hurt sale sobrando: el asunto es que Tykwer denota incomodidad dentro del saco histórico. —

MMF