

Las verdades de San Sebastián

“¿Eso significa ‘bueno’ o ‘malo’?”, preguntó el realizador Jonathan Demme a las decenas de periodistas reunidos para escuchar la deliberación del jurado del pasado Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *Eso* era una rechifla, como respuesta al anuncio de uno de los palmarés: el del Premio al Mejor Guión a la comedia *Louise-Michel*, de los franceses Benoît Delépine y Gustave Kervern. *Eso* significaba “malo”, le hicieron favor de aclararle a Demme, después de todo el presidente del Jurado. Sin perder la buena cara ni el sentido del humor (piénsese en la posible reacción de un juez como, por ejemplo, Sean Penn), el director de la legendaria *El silencio de los inocentes* apretó ambos puños, adoptó posición de boxeo e invitó a todos los *boomers* a encontrarse con él “a la salida”. Las risas diluyeron la tensión que suele anticipar el anuncio del siguiente y último premio: la Concha de Oro a la Mejor Película. El jurado se lo otorgó a *Pandora’s Box*, de la turca Yesim Ustaoglu, sobre tres hermanos adultos que, ante la senilidad de su madre, descubren sus lados oscuros y su incapacidad para lidiar con la soledad.

Esta vez la respuesta fue un silencio total. Al anuncio del último premio siguió sólo el ruido de clics y flashes de cámara, y el de sillas que se hacen a un lado para abrir paso a la puerta. No había caras de satisfacción ni enojo, si acaso de cierta prisa por escribir la nota final. Nadie esperaba al buen Demme a la salida. Al parecer las decisiones no merecían llegar a los golpes con él. Un palmarés ni *bueno* ni *malo* y, en esa medida, peor.

Los premios oficiales fueron, que ni qué, correctos. Y ese era quizás el problema. *Pandora’s Box* es una cinta sensata, bien actuada y sobria. Que por esas cualidades haya sido distinguida sobre otras quince provoca un bostezo abismal. Más que por su falta de gusto, un palmarés es chocante cuando premia a películas que abordan temas “de festival” (la condición humana, etcétera), ya sea desde un tono solemne o a través de sátiras pseudotransgresoras que a nadie escandalizan ya. De ahí la rechifla a *Louise-Michel*: un concentrado de *gags* políticamente incorrectos ejecutados por personajes *freaks*. Los chiflidos, sobra decirlo, no eran la expresión de una comunidad moralmente indignada, sino sospechosa de que el *shock value* y el esperpentismo de la película cumplían con una especie de cuota de representatividad. Incluso la distinción al inglés Michael Winterbottom como Mejor Director por su película *Genova* dejó un regustillo a premio de consolación. Uno de los directores más eclécticos y originales del mundo, concursó en las ediciones 2004 y 2005 de este mismo festival con la extraordinaria *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* y la sui géneris *9 Songs*. Las dos películas fueron motivo de encuentros y desencuentros; no recibieron premios en ninguna de las categorías.

Se sabe que, en un festival, las películas que *de verdad* tienen un impacto sobre críticos, prensa y público se hacen presentes

una y otra vez en pláticas *off the record* y, sobre todo, fuera de contexto: adentro de un baño público, en la fila para tomar un taxi, compartiendo el elevador. Son películas “mariposa” que revolotean encima de todos durante el tiempo del festival, pero que suelen quedar en el aire al momento de la premiación oficial.

Fue el caso de la perturbadora *Camino*: mezcla de hagiografía, cuento de hadas y fábula sádica (géneros con mucho en común) que narra la agonía de una niña enferma de cáncer, y muestra la disposición de su madre para entender su deterioro y muerte como bendiciones de Dios. Inspirada en el caso reciente de una niña española en proceso de beatificación, *Camino* es tan oscura y voluntariamente ambigua como sólo puede serlo una fábula contemporánea sobre el dolor entendido como vía de purificación. En sus notas sobre la película, el director Javier Fesser cuenta que su investigación lo puso en contacto con otros casos de “don de santidad” y con los *verdaderos* modos de operar del Opus Dei. Más allá del subtexto, *Camino* describe bien los instantes de culpa y terror que acompañan a todo católico en sus clases de catecismo. Lo hace, por ejemplo, con imágenes de un ángel de la guarda entre demoniaco y chillón, o a través de la pregunta que hace la protagonista a su hermana, elegida como eslogan promocional: “¿Quieres que rece para que tú también te mueras?”

Si *Camino* es el equivalente de una mariposa negra —para algunos ominosa, para otros sólo fea, pero por nadie recibida con indiferencia—, la película japonesa *Still Walking*, del director Hirokazu Koreeda, puede compararse con una mariposa blanca, de esas ligeritas y en apariencia insignificantes. De la misma forma en que lo hacen ellas, la película elige al espectador paciente y atento, y en un instante le revela el significado de su “trivialidad”. Heredera de los relatos cotidianos de Yasujiro Ozu, *Still Walking* narra la visita de un hombre, su esposa y el hijo de esta a la casa de sus padres ancianos, durante un fin de semana. No hay más acción que los ritos domésticos, ni diálogos que no surjan de esa normalidad. Y, sin embargo, bastan para revelar los fantasmas de la familia, la amargura y frustración de los padres escondidas en comentarios inocuos, y la manera en que estas dinámicas marcan existencias enteras y se perpetúan durante generaciones, para bien y para mal.

2. Unos quince minutos antes de la lectura del palmarés oficial, tuvo lugar la entrega de los premios otorgados por instituciones, patrocinadores y asociaciones especializadas de críticos. Quien esto escribe calculó mal su tiempo y llegó casi al final de la primera lectura de premios. A punto de entrar a la sala, haciendo un alto para recuperar el aliento, vi que salía de ella, muy tranquilo, un director. Qué raro, pensé, si ni siquiera había comenzado la premiación oficial. Y qué raro, sobre todo, porque su película había conjurado discusiones e irritación, más que ninguna otra,

a lo largo del festival. Por su temática —el terrorismo vasco— y el *timing* involuntario pero espinoso de su exhibición, *Tiro en la cabeza*, de Jaime Rosales, hizo vigente y concreto el (a veces muy abstracto) debate sobre los mecanismos, libertades y alcances de la representación.

El contexto: durante el fin de semana siguiente a la inauguración del festival, tres atentados de ETA dejaron heridos a policías y civiles y provocaron la muerte de un oficial militar. Las explosiones ocurrieron en menos de 24 horas, entre las madrugadas del domingo 21 y el lunes 22 de septiembre, en diferentes puntos del País Vasco.

Llegada la noche del lunes, nuevas imágenes se sumaron al reporte de los noticieros: tres hombres mataban a tiros a dos policías, dentro de un automóvil, en un estacionamiento. Esta vez, sin embargo, eran imágenes de ficción. Todos los días el noticiero ofrecía un adelanto de una película por venir. La escena de los asesinatos era un fragmento del tráiler de *Tiro en la cabeza*. Al día siguiente se exhibiría como parte de la competencia oficial.



Fotograma de *Tiro en la cabeza*, de Jaime Rosales.

Si en otro momento *Tiro en la cabeza* hubiera sido considerada (difícilmente) de interés local, esta vez la cinta le hablaba a un círculo mucho mayor. Esto, en un sentido estrictamente numérico. Todo el que en esos días visitaba San Sebastián estaba, forzosamente, barnizado de información.

Con todo y que el título evoca un sonido preciso, *Tiro en la cabeza* no contiene un sólo diálogo en su hora y veinticinco minutos de duración. Sus personajes sostienen conversaciones inaudibles para el espectador. No es que se haya cancelado el audio: es que los miramos siempre a la distancia, detrás de ventanas de casas o bares, adentro de autos en movimiento y parados. No es posible adivinar la naturaleza de sus roces y sus encuentros, ya no se diga juzgar, hasta que llega la escena que da nombre a la película, la transmitida por los noticieros el día anterior.

Los hechos de la película aluden a hechos reales: el 1º de diciembre de 2007 tres miembros de ETA asesinaron a dos guardias civiles en el estacionamiento de una cafetería en Francia. Los policías y los etarras se habían cruzado por puro azar. Las únicas claves de la película que refieren a estos hechos son las alusiones a ciudades, carreteras y escenarios de la acción.

En la conferencia de prensa de *Tiro en la cabeza*, Rosales enunció el argumento con el que lo mismo respondía a ataques que aceptaba felicitaciones: si la falta de diálogos en su película provoca que el desenlace violento parezca indignante y absurdo, el discurso que, de ser insertado, daría sentido a las muertes, sería, por ende, un discurso indignante y absurdo. Sólo una persona lo acusó de simplificar el problema vasco. Al hacerlo reforzaba, a su pesar, la hipótesis de Rosales: si la violencia en pantalla exigía estar *sustentada*, eso ponía en evidencia su carácter brutal. Los que insistían en rebatir a Rosales con argumentos ideológicos perdían de vista que su propuesta, lograda o no, era cinematográfica, no política. Puede decirse que ambas son indistintas, y entonces eso vuelve todavía más loable cualquier esfuerzo de abandonar el territorio maniqueo de la representación convencional de la violencia. Ninguna película mexicana reciente situada en la ciudad de México —pensaba mientras Rosales se explicaba por cuarta vez— reflejaba (y no sólo representaba) cómo el miedo y la desconfianza habían condicionado los hábitos, comportamientos y rutinas de sus habitantes. Si algo era indiscutible de *Tiro en la cabeza* —que finalmente obtuvo el Premio Fipresci de la crítica especializada— era que el extrañamiento ante algo que no se comprende (y en esa medida, entre más “extranjero” el público, más válida la propuesta) dejaba de ser tema atrapado en la pantalla para convertirse, por una vez, en experiencia para el espectador.

3. Si algo irrita de los lugares comunes no es tanto la verdad que encierran sino que uno ya no da con formas para enunciarla mejor. Eso de que el cine es una vivencia y no mera contemplación, y que lo es para un espectador en un tiempo y un lugar específicos, con un cúmulo de experiencias detrás, se convertiría en una de las verdades reiteradas del festival.

Una tarde a mitad de semana, y casi por casualidad, entré a la última proyección de la muy comentada *Hunger*, del director inglés Steve McQueen, ganadora de la Cámara de Oro en el pasado Festival de Cannes. Situada en la Irlanda de principios de los ochenta, recrea la huelga de hambre emprendida por miembros del IRA, liderada por Bobby Sands desde el interior de la prisión Maze. Mezcla de épica, duelos verbales, y, hacia el último tramo, un naturalismo tortuoso para describir la muerte por inanición de Sands, *Hunger* huye del realismo social que es casi una bandera británica. Pero fue una secuencia breve la que provocó durante la proyección un momento *más grande que la realidad*. Un guardia de la prisión Maze visita a su madre en un asilo. El mensajero de una florería se abre paso hasta ellos, con lo que parece un regalo a la anciana. No es un mensajero sino un terrorista, y la caja no contiene flores sino una pistola con la que mata al guardia y, con un tiro en la cabeza, a su madre.

Un hombre en el público aplaudió, y gritó, entusiasmado, “¡Bravo!”. Luego volvió a ser Nadie, perdido en la oscuridad de la sala y entre el silencio de los demás. —

—FERNANDA SOLÓRZANO

El espacio de la acción

Entrevista con Mónica Raya

Egresada de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Mónica Raya estudió una maestría en diseño escénico en la Universidad de Yale. Ha diseñado escenografía, vestuario e iluminación para cerca de cien producciones que incluyen a la Compañía Nacional de Teatro, el Kennedy Center de Washington, el Festival Internacional Cervantino, la Compañía Nacional de Ópera y el Ballet de Arizona. En 2005 recibió la medalla de oro al mejor vestuario en la World Stage Design de Toronto. De 2004 a 2008 fue directora de Teatro UNAM. Participó en la undécima edición de la Cuadrienal de Escenografía y Diseño Escénico de Praga, como miembro del jurado presidido por José Serroni y en que figuraron, entre otros, Georges Banu y Richard Hudson.

¿Cómo llegaste al teatro?

Yo descubrí el teatro como espectadora en la UNAM, viendo las obras de Jesusa Rodríguez y de Hugo Hiriart en los ochenta. Me impresionó mucho el montaje de *Ámbar*; todo era muy insólito: lograba que me riera de cosas que no debían ser chistosas, como la violación de una doncella. Había una fuerza en todo ese mundo que me resultó fascinante. A raíz de esa experiencia, me inscribí en un taller que daba Hugo. Yo quería participar como escenógrafa, pero el destino quiso que terminara trabajando como actriz. El resultado fue *La noche del naufragio*, que tuvo una temporada de cincuenta funciones. De cualquier modo, a mí como arquitecta siempre me interesó el carácter emocional del espacio. Sinceramente, me aburría horrores con la parte social y política de la arquitectura, pero me cautivaba todo lo que tenía que ver con habitar el espacio, con explorar sus cualidades psicológicas y perceptuales. Evidentemente, el teatro fue un laboratorio perfecto para todo eso.

¿Cuál fue tu experiencia en la Universidad de Yale?

Fue una época muy feliz para mí. Tuve un maestro extraordinario, Ming Cho Lee, a quien le debo mi filosofía pedagógica. Él me enseñó a pensar con una mente abierta, a romper los límites. Fue algo que me transformó y que intento transmitir a mis alumnos en la UNAM. Pese a cierta ortodoxia y rigidez anglosajona, esos tres años, en los que tuve que resolver una escenografía cada dos semanas, me convirtieron en un animal de guerra.

Tus diseños son muy eclécticos. Me da la impresión de que nunca trabajas sobre un estilo sino que buscas las soluciones espaciales en función de la puesta en escena.

Te confieso que, en lo que se refiere a escenografía, siento un enorme desprecio por el estilo personal. No me gustan los escenógrafos que se imponen sobre la obra. Alguna vez Ming me dijo: "Tu escenografía parece de David Hockney." Al principio me sentí muy halagada, pero después me di cuenta de que eso no aportaba nada a la obra que estaba haciendo. El aparente elogio era en realidad una crítica muy dura. Mi diseño siempre es el resultado de una investigación exhaustiva. Cuando empiezo un proceso, nunca sé hacia dónde va a ir. Me repugna la idea de una imposición estética previa al análisis del material. A mí me gusta mucho trabajar a partir de ideas que no son mías, a partir de lo que opina el otro. Trabajar en una idea que no es mía me obliga a explorar, a abrir mis propias fronteras. El espacio escénico debe estar diseñado para contener la acción. Entonces, antes de diseñar, hay que entender qué es lo que va a ocurrir. No puedes hacer un vestido y luego buscar quién se lo va a poner. Uno tiene que hacerle un vestido

a un cuerpo: gordo, flaco, alto, chaparro, con panza, joroba, lo que sea, pero debe ser particular, no general. Esa sastrería espacial es lo que más disfruto.

Además de escenografía, diseñas iluminación y vestuario. En tu trabajo hay una visión muy integral del diseño escénico.

Es algo que fue ocurriendo. Me formé como escenógrafa, pero la vida profesional me fue empujando, a veces por situaciones de emergencia, a resolver problemas de vestuario y de iluminación. El diseño del vestuario se fue volviendo algo muy importante para mí. Es el espacio del personaje. Sin dejar de lado la funcionalidad, creo que tengo una visión muy arquitectónica del vestido.

Háblanos de tus colaboraciones con Ludwik Margules.

La relación con Ludwik fue muy estrecha y muy amorosa. Pienso que en mí encontró un colaborador que no tenía prejuicios ni predilecciones. Trabajamos con una enorme libertad. Hicimos *Cuarteto* de Heiner Müller. Yo diseñé una caja metálica, un pequeño búnker, que luego se convirtió en el espacio de otras puestas en escena. Considero que algunos de esos trabajos son de una gran pureza, como *El camino rojo a Sabaiya* y *Los justos*, donde colocamos a los terroristas de la historia frente a un muro de metal que estaba a un metro de la primera fila. El espacio escénico de los actores era mínimo. Funcionaba como un microscopio que amplificaba el pensamiento de los personajes.

*En 1998 el director austriaco Johann Kresnik fue invitado a dirigir *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda. Tú hiciste la escenografía.*

Fue una obra muy polémica. Inolvidable para todos los que participamos en ella. Primero porque el sistema de produc-



Escena de *El rey Lear*, dirigida por Rodrigo Johnson y premiada en el World Stage Design de Toronto.

ción con el que trabajaba Kresnik no tenía nada que ver con el nuestro. Él exigía tener la escenografía construida antes de empezar a ensayar con los actores. Y así sucedió, pero me pedía muchísimos cambios conforme se le iban ocurriendo cosas. Hubo serpientes, pollos, plumas, maíz, pétalos de flores, lluvia de bebés de goma, pescados, y no sé cuánto más. Lograr las imágenes de Kresnik y que todo embonara fue un gran reto.

Recuerdo que en un ensayo nos pidió que untáramos a un actor con miel y viéramos qué ocurría si soltábamos un enjambre de abejas en el escenario.

Tuvo una convocatoria muy fuerte de público. Sí, el resultado era muy provocador. Había una visión muy irreverente de la Conquista. Sin embargo, había gente indignada de que un extranjero dirigiera una obra sobre la historia de México.

Otros consideraban que se violaban los derechos humanos de los actores, que hacían cosas indignas sobre el escenario. Salíamos en las noticias todo el tiempo. Fue muy divertido.

No es extraño que el teatro que busca renovar las formas sea rechazado.

Estoy convencida de que el teatro del pasado no es lo mío. Yo creo que necesitamos hacer obras que arriesguen, exploren, confronten, dialoguen. No me interesa el teatro pedagogo, militante, que intenta convencer a un gran grupo de personas sobre algo muy específico. Me identifico más con las formas artísticas donde los significados estallan en muchas direcciones. Quiero formar parte de puestas en escena que tengan evocaciones múltiples y que confíen en que el público puede armar su propia historia. No encuentro nada atractivo en la unilateralidad del discurso teatral.

Este año participaste en el décimo aniversario de Espacio Escenográfico en São Paulo.

José Serroni, uno de los escenógrafos más importantes de Brasil, fundó este proyecto hace diez años. Sin inaugurar una escuela formal, lo que hizo fue abrir su despacho a una gran cantidad de gente que estudia escenografía. Constantemente organiza talleres y conferencias. Convencido de que los estudiantes tienen que confrontarse con muchas visiones, invita a diseñadores de todo el mundo para que trabajen con ellos. Ha logrado que Espacio Escenográfico sea un lugar importante en el debate del diseño escénico. Este año fui invitada, junto con la escenógrafa inglesa Pamela Howard, para dar un taller de creación escénica. La generosidad de Serroni tiene que ver con una curiosidad por lo que no es como uno. No marcar un solo camino, una sola filosofía de creación sino intentar por todos los medios extender los límites de nuestra imaginación.

¿Qué le falta al teatro mexicano?

Le faltan maestros y le sobran discípulos. —

— ANTONIO CASTRO

Santo remedio

I. Es comprensible que frente a los fracasos e injusticias de este mundo, algunos artistas puedan sentir de pronto la necesidad de otorgar a su obra una dimensión política. Y no es que el paso que haya que dar sea particularmente complicado; se trata, en principio, de cambiar la perspectiva de la obra, originalmente subjetiva, para que sea lo público (lo que es de interés común) el ángulo que predomine. Lo que es difícil, al parecer, es saber a quién le corresponde darlo, y cómo. Muchos artistas suelen confundir su punto de vista con el de la obra, y dan así el paso solos, sin detenerse demasiado a pensar si esta es capaz de acompañarlos, de comprometerse en la misma medida, ni si algo realmente se ganará con ello (para la obra, en primer lugar, pero también para aquello que inspira el compromiso). Les basta con que la obra refleje su propia toma de conciencia de lo adverso, y no, por ejemplo, que diga algo sobre la adversidad misma. Tampoco les preocupa que el reconocimiento de *lo que está mal* pueda estar llegando tarde (o tardísimo: cuarenta años después, por ejemplo), y las más de las veces: en forma de una perezosa denuncia. Lo peor, sin embargo, no es el intento fallido (que hasta ternura puede dar), sino la pretensión de hacerlo pasar por un acto benéfico, emancipador:

Lo que estamos haciendo es tomar la ciudad con la voz, con el arte, que la gente vuelva a los espacios públicos que hoy están controlados por miles de videocámaras y por la inseguridad.

Y, encima, como lo demuestran estas palabras del artista Rafael Lozano-Hemmer,¹ tenemos que estarles agradecidos.²

II. Hace unas semanas, Lozano-Hemmer llevó a cabo *Voz Alta*, la última de sus *arquitecturas relacionales*: una serie de intervenciones que buscan, nos dice: “fomentar el excepcionalismo, la lectura excéntrica del entorno, las memorias alienígenas (es decir, las que ‘no pertenecen’ al sitio)”. Es decir, son instalaciones, la mayoría de escala descomunal, que transforman el espacio público con la ayuda tanto del espectador como de la más avanzada tecnología. Se trata, sigue Lozano-Hemmer, de una apuesta “por la especificidad de las nuevas relaciones temporales que surgen de la situación artificial, lo llamo en inglés ‘relationship-specific’”. Esa idea de que la obra, más que “ser”, “se convierte en”, con la participación de los espectadores, lo ha llevado, por ejemplo, a proyectar “de forma efímera y guerrillera”, como advierte su página de internet, sobre las fachadas de



Voz Alta, de Rafael Lozano-Hemmer, en Tlatelolco.

los edificios de la ciudad austriaca de Linz, una serie de colosales letras (lanzadas por el proyector “más grande del mundo”) que, reunidas, formaban frases como “hoy y mañana” o “mano de obra”.³ Un poco antes, y para celebrar la (falsa) llegada del nuevo milenio, Lozano-Hemmer orquestó, en el Zócalo de la ciudad de México, una instalación que consistió en abrir un espacio en la red para que los internautas pudieran “diseñar esculturas de luz sobre el Centro Histórico con 18 cañones de luz localizados alrededor del Zócalo”. Hay que decir que los cañones emitían una luz que podía ser observada a quince kilómetros de distancia, y que el número de los diseñadores invitados se elevó a 800 mil personas de 89 países.⁴

La palabra, desde luego, es espectacular. Y no mucho más; la tecnología que emplea el artista (siempre, la más grande del mundo) es demasiado apabullante como para que el mensaje, que en teoría muchas de sus obras emiten, llegue hasta el espectador. Así, me pregunto si alguien verdaderamente se enteró de qué se trataba *Voz Alta*, la pieza con que Lozano-Hemmer, y la UNAM, quisieron honrar la memoria de la matanza del 2 de octubre de 1968. Para ello, se instaló un megáfono en una de las esquinas de la Plaza de las Tres Culturas, para que la gente, explicó en su momento el autor, “se manifieste libremente, lo mismo diga cosas políticas que poéticas o mande un mensaje a un ser querido, porque precisamente el poder de la pieza se encuentra en la libertad de expresión, en el hecho de no especificar lo que la gente debe decir”. Y así lo hizo la gente: se expresó sin ataduras, como desde hace tiempo lo viene haciendo (aunque al autor le convenga crear otra cosa), y su voz pudo escucharse en vivo en Radio UNAM. Al mismo tiempo, conforme la voz se alzaba, tres reflectores antiaéreos dirigían su poderosa luz hacia el Monumento a la Revolución, el Zócalo y la Villa. Un momento de reflexión, según su autor, “en donde no todo es tragedia, porque se tienen que rescatar los elementos del movimiento estudiantil que son verdaderamente esperanzadores y que deben aplicarse en la actualidad”. Y así mantuvo, durante diez noches, a la ciudad muy iluminada y a la gente muy entretenida.

¿Y los muertos? —

— MARÍA MINERA

1 Tomadas de una entrevista a propósito de *Voz Alta*, su obra más reciente.

2 Ni qué decir de que lleguen incluso a querer alterar nuestra percepción del presente para darle, suponemos, mayor fuerza dramática a su obra.

3 La obra se llamó *1000 Usos Tópicos*, y además de en Linz se presentó, entre otros lugares, en el Laboratorio Arte Alameda, en la ciudad de México, en 2003.

4 *Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional 4*, ciudad de México, 2000.

publicidad

Be kind, rewind

de Michel Gondry

Después de la deslumbrante *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (escrita por Charlie Kaufman), el francés Michel Gondry se asumió como guionista de su siguiente largometraje. Un derroche de inventiva, *La ciencia del sueño* sembró dudas sobre su capacidad para inyectarle complejidad a una historia. Su película más reciente, *Be kind, rewind*, lo redime. En ella narra cómo, para salvar el negocio de la quiebra, un empleado de renta de VHS (Mos Def) y el amigo que siempre le acarrea problemas (Jack Black, tan maniaco como se esperaría de él) deciden regrabar versiones caseras de clásicos del cine comercial. El rodaje de las nuevas versiones ofrece la mirada de Gondry a Hollywood; un despliegue nada gratuito de su genio visual y una reflexión sobre cómo el cine no sólo es reflejo de una sociedad sino, cada vez más, el centro de su identidad. —

— FS

Asesinato justo

de Jon Avnet

Aunque habían coincidido previamente en *El padrino II* y *Fuego contra fuego*, en realidad Al Pacino y Robert De Niro no habían filmado escenas juntos. (En la primera no compartieron una sola y en la segunda las rodaron por separado.) Según confesaron en una entrevista reciente, sintieron que era “ahora o nunca” y se animaron con este *thriller* sobre un policía que, con el pretexto de impartir justicia, se termina convirtiendo en un asesino serial. Ambos salen airoso ante el complicado reto de no robarse la pantalla y, al mismo tiempo, no palidecer ante el otro. Y, aunque evidentemente los dos ya pasaron sus mejores épocas, la verdad resulta un placer verlos actuar hombro con hombro. La cinta es entretenida, con un montaje vertiginoso y un final sorpresivo. En efecto, más vale tarde que nunca. —

— BE



Fotograma de *Cochochi*.

Transsiberian

de Brad Anderson

Este director estadounidense se ha convertido en uno de los más sólidos exponentes del terror psicológico. *Session 9* y, sobre todo, *El maquinista* le ganaron el reconocimiento internacional. Ahora, con *Transsiberian*, Brad Anderson ratifica su habilidad con los juegos de la mente y el suspense. Todo transcurre en el tren que recorre las heladas estepas de China a Rusia, donde el matrimonio compuesto por Roy y Jessie (Woody Harrelson y Emily Mortimer) es arrastrado a un asunto de drogas y crimen por una joven pareja con la que comparten gabinete. Todo se complica cuando Carlos (Eduardo Noriega) descubre el oscuro pasado de Jessie y lo utiliza para manipularla, sin sospechar que despertará a sus demonios más violentos. Un filme al estilo Hitchcock, con mucha adrenalina y una pizca de *gore*. —

— BE

Cochochi

de Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas

Dos niños de una comunidad rarámuri cumplen la orden de su abuelo de ir a buscar medicinas. En el camino pierden al caballo que tomaron sin permiso, y en la búsqueda del caballo se pierden uno al otro. Con una fotografía que honra el paisaje, y la sola presencia de dos miembros pequeños de una

comunidad rica en tradiciones pero que existe en condiciones miserables, la película es conmovedora tan sólo por lo que permite ver. Pero eso no es suficiente, o no debería serlo: *Cochochi* es una ficción y no un documento antropológico. Por momentos los directores se pierden en la contemplación de sus propios personajes, olvidando que son creaciones y no simplemente presencias. —

— FS

Asesino

de Anthony Hopkins

El tercer intento detrás de las cámaras del actor Anthony Hopkins naufraga por todos lados. Esta vez, además, es autor del guión. Resulta evidente que su gran influencia para este filme fue David Lynch (quien lo dirigió en *El hombre elefante*), y que, sobre todo, utilizó como modelo *Sueños, misterios y secretos*. Como aquella, *Asesino* es una crítica a los excesos de Hollywood que utiliza una narrativa fragmentada, pero se queda muy lejos de la maestría del creador de *Terciopelo azul*. En la búsqueda de plasmar la mente bipolar del protagonista (un escritor de guiones que confunde realidad con ficción), Hopkins satura su trabajo con recursos de edición y montaje efectistas que llegan a cansar. Por si fuera poco, logró sacarle al experimentado John Turturro su peor actuación. Zapatero: a tus zapatos. —

— BE