



ESCUELA DE CRÍTICA DE CINE



ENSAYOS CRÍTICOS Y REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO

ÍNDICE

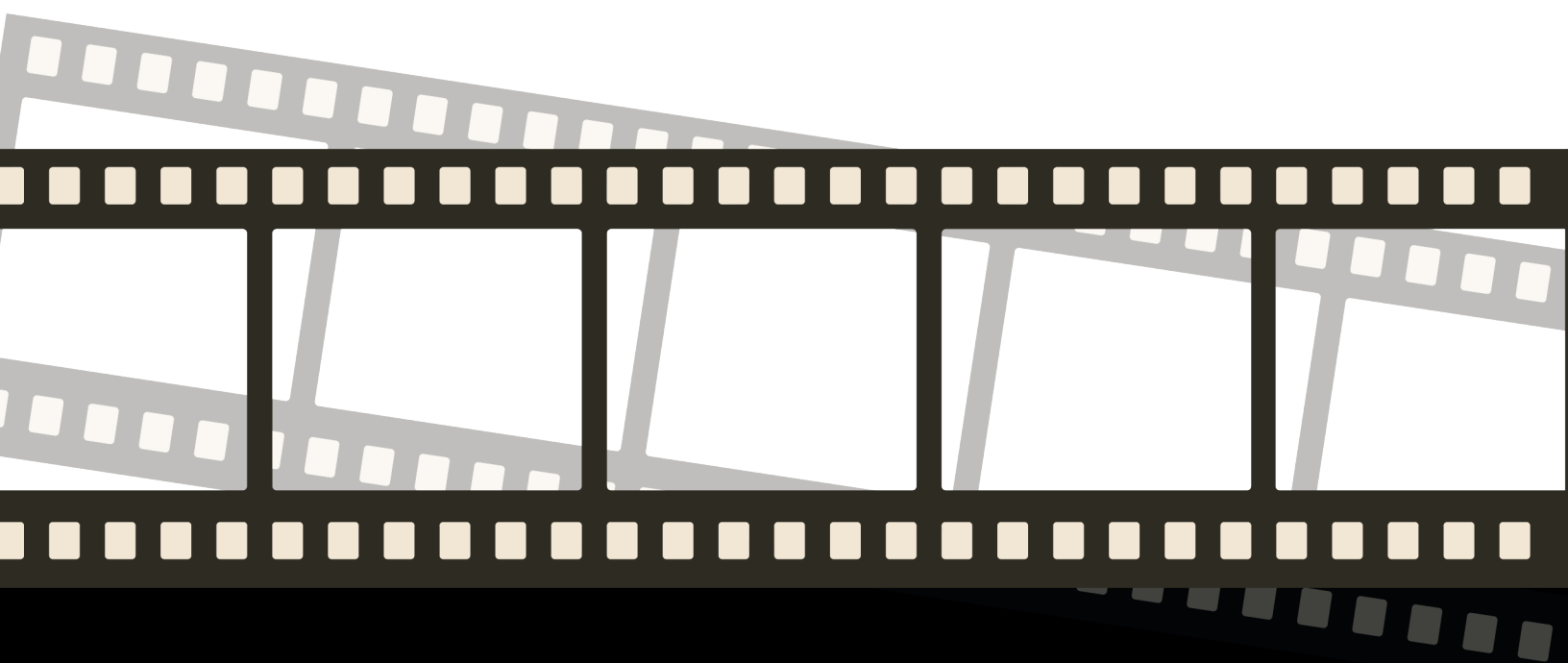
CRÍTICAS MONOGRÁFICAS

— Léos Carax, un mundillo de amor y melancolía	6
— Los gritos de una nueva era: una mirada al cine de horror en el siglo XXI	14
— Medellín Ciudad Tanática	29
— Michael Haneke, el crítico de la sociedad posmoderna	36
— Terrence Malick, meditación y fluidez	54
— ¿Cómo narrar? La propuesta de Wes Anderson	59
— Wong Kar-Wai El humo del amor y la poesía de la imagen	65

“ES UNA PENA HABER UTILIZADO
AQUEL PAISAJE TAN METAFÍSICO
PARA RODAR UNA MALA
PELÍCULA SOBRE EL DINERO.”
Tarkosvky

ENSAYOS SOBRE LA CRÍTICA DE CINE

— La crítica de cine como hermenéutica existencial	70
— El oficio de una lectura a través de la escritura	75
— Percepciones del espectador y el crítico de cine	77
— Sobre la crítica cinematográfica	80
— La crítica cinematográfica: una reflexión frente al oficio	83
— Índice de autores	87



La crítica de cine no tiene, al menos en Colombia, la posibilidad de algún tipo de formación más o menos formal que vaya más allá de algún curso o seminario dictado por entidades culturales de forma esporádica y sin continuidad. Los críticos de cine normalmente son autodidactas o, cuando más, derivan este oficio de su formación como escritores, comunicadores o periodistas. De hecho, la crítica de cine ni siquiera está contemplada en alguno de los contenidos de las materias teóricas en los programas de cine o audiovisuales.

Por eso esta iniciativa de una Escuela de crítica de cine en Medellín parte de un crítico autodidacta con formación de periodista, Oswaldo Osorio, y con el respaldo de una revista de cine, Kinetoscopio, quienes han visto la necesidad de crear un espacio y unos procesos que proporcionen una formación más sistematizada y desarrollada a largo plazo, y así incentivar tanto la cualificación de este oficio en la ciudad de Medellín como la gestación de actividades en torno al cine a y la crítica.

Al cabo de casi dos años de labores, los estudiantes tuvieron un proceso de formación que incluyó el estudio y la reflexión teórica, la asistencia a seminarios especializados con invitados nacionales e internacionales, la lectura y análisis de la obra de críticos históricos y, por supuesto, el constante ejercicio de la escritura, el cual era enriquecido por la puesta en común y debate entre los críticos en formación y su coordinador, así como por su publicación en el blog Cinéfangos de el periódico El Colombiano y en www.kinetoscopio.com.

El segundo grupo, son textos alineados con el proceso de formación y relacionados con el estudio y análisis de la historia, principios y formas de la crítica de cine. El texto guía utilizado para este proceso fue El significado del filme, de David Bordwell; es por eso que muchos de los ensayos parten de o giran en torno a los conceptos planteados por Bordwell. Son escritos concebidos con la visión fresca y lúcida de críticos en formación que se han iniciado en su praxis, no solo escribiendo con la obligada constancia para tener tal título, sino con los referentes y fundamentos teóricos necesarios para pensar y entender estructuralmente este oficio.



"À VECES COMPARO HACER UNA PELÍCULA
CON COCINAR. ALGUNOS PLATOS NECESITAN
SER COCIDOS, MIENTRAS QUE OTROS HAY
QUE FREÍRLOS." Wong Kar-Wai

CRÍTICAS MONOGRÁFICAS

Apagones de luz, ángulos de cámara, colores vivos en la ropa y escenarios atmosféricos son unas de las cuantas cosas que acompañan el carácter reflexivo, melancólico y suntuoso de las creaciones de Léos Carax: el *mundillo Carax*. Ese universo que se torna singular y cargado de poesía en todos sus aspectos lleva consigo una mirada de autor. Para empezar a comprender este cosmos es importante olvidar todo pensamiento exclusivamente racional, olvidarse de los aspectos técnicos y concentrarse en las sensaciones; dejarse llevar por la emocionalidad de los personajes y la forma como los demás aspectos llegan a nuestros sentidos: la música, los ambientes, los encuadres, que están todo el tiempo sumergiendo al espectador en dicho universo.

En la premiación de *Holy Motors* (2012), su último largometraje, como mejor filme en lengua extranjera de la Asociación de Críticos de Cine de los Ángeles, Carax envió un audio que debía ser reproducido en su ausencia. Esto sucede en 2013. El audio, reflejando un carácter rebelde que se canaliza en la creación de sus películas, decía lo siguiente:

“Bueno, soy Léos Carax, director de filmes en lengua extranjera. He estado haciendo filmes en lengua extranjera toda mi vida. Los filmes en lengua extranjera se hacen en todo el mundo, por supuesto, excepto en América. En América, solo hacen filmes en lengua no extranjera. Los filmes en lengua extranjera son muy difíciles de hacer, obviamente, porque tienes que inventar una lengua extranjera en lugar de usar tu lengua habitual. Pero la verdad es que el cine *es* una lengua extranjera, una lengua creada para aquellos que necesitan viajar al otro lado de la vida. Buenas noches.” (Martin, A & Álvarez López, C. 2013)

Este audio, permeado de ironía y de una postura ideológica, refleja un estilo, una forma de ver el mundo, donde pareciera que genera su propia burbuja, un pequeño entorno; pero en realidad esboza una visión personal del mundo, esboza ese “mundillo” de pensamiento y creación que denota autenticidad. De esta manera, Carax, que decidió “hacer cine para ser huérfano” ([Dovin, J.L. 2012](#)) no duda en hacernos sentir tristezas y alegrías profundas; para lo cual es necesario tener la disposición y la sensibilidad para recibir y repensar mucho

más a partir de ello. Los cuestionamientos sobre la vida, sobre el amor, sobre el existir son transversales en sus películas, los cuáles se reflejan en todo, hasta en los diálogos, que en general son más poesía que diálogos en sí.

En ese cosmos de Carax orbitan, a parte de los cortometrajes dirigidos y las películas en las cuales ha actuado, cinco largometrajes que serán el foco de atención de este escrito: Empezando por *Chico conoce chica* (Boy Meets Girl, 1984), su ópera prima, dirigida a sus veinticuatro años y hecha en blanco y negro, donde se esboza el big bang de este universo: se presentan los primeros indicios de lo que sería toda su filmografía. Continúa con *Mala Sangre* (Mauvais Sang, 1986) y *Los Amantes del Puente nueve* (Les amants du Pont Neuf, 1991) donde desborda emocionalidad en las situaciones entre dos parejas, cada una en cada filme, representadas por un par de actores increíbles, Denis Lavant y Juliette Binochette. En un intermedio estético, que es más o menos distinta a las demás, está *Pola X* (1999) y finalmente, *Holy Motors*, la película que nos lleva a un lado cifrado de este *mundillo*, pero que sublima todo lo que estas cinco películas puedan representar juntas.



Las mujeres y los hombres, personajes

Alex, es un joven silencioso, reflexivo, dice ser oceanógrafo, pero no, luego dice ser cineasta, aunque por ahora solo sabe los títulos de las películas que hará, cuando finalmente habla por más de cinco segundos, vomita su “diarrea mental” en un monólogo verdaderamente poético sobre el amor, declarando su amor a Mireille, una mujer que apenas sí conoce. Con este Alex, el de *Boy meets girl*, inician los acercamientos al amor de los largometrajes del “mundillo Carax”, presentando otros dos Alex, uno en *Mauvais Sang* y otro en *Les Amants du Pont Neuf*. Estos Alex y los demás personajes tienden a llevar una melancolía tan profunda que se desborda en sus miradas.

Cada personaje es un misterio, transmite consigo, por medio de sus palabras y sus miradas melancólicas, una vida triste, cargada de drama que se aliviana con la música y el cuerpo, con improvisadas danzas que exorcizan sus emociones momentáneas, permeando las escenas, y por tanto las películas, de un surrealismo que se sostiene en su inefable poesía. Aunque también, la causa del movimiento del cuerpo debe ser porque Léos Carax cree que el cine “carece de ejercicio” (il pense que le cinéma manque d'exercice). ([Dovin, J.L. 2012](#))

Si bien los personajes son diferentes, entre todos se evocan las formas de vivir y de ser. Anne y Michelle, de *Mauvais Sang* y *Les Amants du Pont Neuf* respectivamente, aluden a la Mireille depresiva de *Boy Meets Girl*, enamoradizas y abandonadas a esa emoción. Mientras que Lise, de *Mauvais Sang*, se repite en Lucie, de *Pola X*, mujeres que, aunque abandonadas, deciden ayudar al hombre que aman. Eso tienen las mujeres del “mundillo Carax”, son amantes y entregadas, sufren por amor, miradas así desde un punto de vista masculino. Mientras que los hombres, más enérgicos pero tristes igual, son sensibles y emocionales. Ambos son frágiles, no débiles, mujeres y hombres están inmersos en la fragilidad de sus circunstancias.

Los tres Alex, son jóvenes y están encontrando su vida, descubriendo por inercia y con sutilidad su devenir. Dos de ellos, el Alex de *Mauvais Sang* y el Alex de *Les Amants du Pont Neuf*, tienen características circenses, habilidades con el cuerpo y el entretenimiento, algo que aparece constante en el “mundillo Carax” y se reafirma con Mr. Oscar de *Holy Motors*, que a través de su quehacer:

la actuación y el performance, nos lleva a la idea de la representación en la vida, donde el existir de estos personajes habla y propone como una “mise-en-scène” la vida de cada uno de nosotros en la realidad; esa vida que está llena de emociones, de engaños y sinceridades, de encuentros y desencuentros, de pasiones, de dramas y juegos, de risas, de muerte y de amor. Sobre todo, de amor.

Todos los personajes están en la búsqueda de sí mismos a través de los otros: “El drama de los solitarios es que se las arreglan para no estar solos” le dice el barman a Alex en *Boy Meets Girl*. Con esto, cabe aclarar que a través de los personajes secundarios se ajusta la atmósfera de los principales, ningún personaje extra o figurante es gratuito, cada vez que aparece un personaje y pareciera que está puesto un poco desubicado sólo hace falta prestarle atención, conectarse con la sensación de cada situación y encontrar la alegoría en cada uno.

EL amor, la melancolía y “la belleza de actuar”

Con estos personajes enigmáticos, Carax nos presenta historias peculiares, en espacios y tiempos dispares, poco naturalistas, aunque estén ubicados en una realidad, esa falta de naturalidad o una reafirmación de lo ficticio se dan porque el cosmos de cada historia obedece a una alegoría de los personajes. En cada argumento hay una inmersión en las eventualidades de las vidas de ellos, por tanto, cada naturaleza de cada película es singular, pese a que todas tienen cosas similares que provienen de la mano de su autor. Son como planetas que orbitan en un sistema solar donde la cabeza de todo su movimiento es su director.

Dentro de todas, además, se insinúan momentos surreales que acompañan las vicisitudes de los personajes, llevándonos a momentos sublimes como los amantes arrojados en el piso del Pont Neuf, beodos y achiquitados de risa con las botellas y las basuras a su alrededor más grandes que ellos. Siendo, entonces, estos instantes oníricos los que nos dan pistas de las sensaciones o de las reflexiones más profundas al ser más elaborados: no por menos existe la primera escena de *Holy Motors*, donde en una sala de cine, los espectadores están dormidos evocando los diálogos que más adelante tienen Mr. Oscar y L’Homme à la tache de vin (el Hombre con la mancha de vino):

L'Homme à la tache de vin: Qué te hace continuar, Oscar?

Mr. Oscar: Lo que me hizo empezar, la belleza de actuar.

L'Homme à la tache de vin: ¿Belleza? Dicen que está en el ojo. El ojo del espectador.

Mr. Oscar: ¿Y si no hay más espectadores?

Las películas llevan un ritmo pausado, nos regalan el tiempo para observar las miradas y las acciones, no por eso son menos entretenidas. El desarrollo de las peripecias en cada guion permite conectarse con cada historia. En cada una ocurren cosas inesperadas permitiendo la singularidad. Todas son argumentos redondos, pero con dispersiones que los enriquecen. En todas se trata el amor, la nostalgia y el sentido de vivir, este último entre líneas. Se tratan parejas o tríadas de personajes que se aman; las cuales son tormentosas, llenas de melancolía y con toques de diversión que nos hacen sentir la humanidad de esas relaciones. Se muestran cercanías donde se comparte el “estar presente” y un desdén poético dado por la mohína y el carácter reflexivo de los personajes. Son parejas que comparten tanto risas como tristezas, aunque las tristezas siguen perteneciendo a cada uno como individuo.

Holy Motors salta un poco más allá de la línea de estas generalidades, a parte de ellas, de una manera más profunda, habla de “la belleza de actuar” y la representación, trata de una forma más directa esa “mise-en-scène” que es la vida, la “verdadera” realidad. Porque si *Mauvais Sang* es de todas las más poética y desbordante de belleza en su simpleza, *Holy Motors* es la película cúspide de las cinco en cuestión, aquella que “rebotó la tapa” con su osadía, sin perder toda la esencia del “mundillo Carax”, es atractiva y madura en la propuesta con en el lenguaje y en su argumento, que es un completo enigma a pesar de lo claro que es, pues permite muchas interpretaciones.

Ahora bien, los cinco largometrajes desenvuelven las historias enmarañadas en la cabeza de Leos Carax, no obstante, la menos acertada es *Pola X*, o, más que llamarla de esa manera, podríamos decir que es la única que explora otra forma de contar, aunque aguarda unos cuantos detalles del “mundillo Carax”. *Pola X* es una historia convencionalmente dramática, cercana a una telenovela. El personaje principal vive una cadena de tragedias casi de forma gratuita, buscadas por él mismo, las cuáles se sienten forzadas al final. Además, es la pelí-

cula que menos se parece a las demás en la exploración sonora y visual, donde se queda corta, después de ver las maravillas que arrojan las otras. Se podría decir, siendo cariñosos, que *Pola X* es la oveja negra de la familia.



Lenguaje en el “mundillo Carax”

Visualmente es atrevido Carax. En las primeras películas se muestran encuadres “descuadrados” y diferentes, auténticos; llevan composiciones que sumergen al espectador, con ímpetu, en las emociones de las circunstancias y los personajes. Constantemente hay claroscuros o contraluces, hay escorzos completos de las espaldas y planos picados. Hay un constante juego con las luces de los escenarios, las cuales se prenden y se apagan en momentos determinados cuando los personajes aparentemente están en momentos cruciales. Además, se nota una afición por el plano secuencia que en *Holy Motors* se logra elaborar mucho más al evidenciar una madurez del lenguaje. En *Mauvais Sang* y *Les Amants du Pont Neuf*, acompaña

los momentos de danza “improvisada” que las hace ver más enérgicas y vehementes.

Todo va en conjunción con los ambientes, la ropa vivaz y el diseño sonoro y musical de cada pieza. Los ambientes y la ropa, que más que fijar un gusto estético, están en pro de emerger el entorno del interior de los personajes. Anne, por ejemplo, de *Mauvais Sang*, está llena de una pasión contenida que transmiten los rojos a su alrededor y su ropa, mientras que Merde, el personaje más controversial, especial y grandioso de todos, por su total ironía, de *Holy Motors*, se muestra de las alcantarillas a un cementerio: de la podredumbre a la muerte, y, además come flores, dinero y cabello y, de manera excéntrica, viste completamente verde, con miras a generar repulsión aunque en realidad sea un personaje ingenuamente desinhibido. Así en cada película, detalles de arte evocan más detalles de los sucesos y los estados emocionales.

La música, aunque se juega su lugar entre el silencio y los diálogos, es clave y precisa. Con ella también se cuenta y reconocemos gustos particulares de Carax. Por medio de ella se alivianan las penas y se descubren instantes alegres, enérgicos, desbordados emocionalmente, también los momentos tristes. Gran acompañamiento hace la canción *Modern Love*, de David Bowie, a uno de los desbordes emocionales del Alex de *Mauvais Sang*, quien después de que Anne le pide que ponga música, pone la radio y después de escuchar una canción francesa, sale corriendo y saltando por su hormigueo en el estómago al sonar la canción de Bowie. La música, entonces, como en la vida misma, sirve como catalizador de las emociones. “¿Pones un disco? Antes de que la melancolía invada todo” Le dice Anne a Alex.

Cabe entonces decir que el universo de Carax tiene un nosequé que encanta por su autenticidad. No son inventadas ni exclusivas de Carax, pues muestra grandes influencias de Jean Cocteau o Jean-Luc Godard. Pero ha sabido apropiarse de esas influencias para edificar lo propio, al punto de poder nombrarlo como “mundillo Carax”. Realmente se encuentra la mirada de un autor en sus películas y se puede nombrar como tal: un cine de autor. Además se reafirma en el trabajo constante con sus actores y su fotógrafo, especialmente el trabajo con Denis Lavant, un actor impresionante que sobrepasa la talla. Entre los dos han hecho un trabajo soberbio que vale la pena mirar y ovacionar. Carax, por supuesto, con su carácter enigmático no ha evitado, *pas du tout*, plasmar eso en su obra. Lo cual lo lleva a ser un realizador sincero y coherente con esa visión del mundo, personal, sensible y crítica.

Referencias

[Douin, J.L. \(26/06/2012\). *Quand Alex Dupont est devenu Leos Carax*. Lugar de la publicación: telerama.fr. http://www.telerama.fr/cinema/quand-alex-dupont-est-devenu-leos-carax.83598.php](http://www.telerama.fr/cinema/quand-alex-dupont-est-devenu-leos-carax.83598.php)

[Martin, A & Álvarez López, C. \(14/11/2013\). *El cine de Leos Carax*. Lugar de la publicación: cinentransit.com. http://cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/](http://cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/)

Filmografía

Moraz, P. (productor) y Carax, L. (director). (1984)*Boy Meets Girl* [cinta cinematográfica]. Fr.: Abilène.

Dahan, A. (productor) y Carax, L. (director). (1986)*Mauvais Sang* [cinta cinematográfica]. Fr.: Les Films Plain Chant, Soprofilms, FR3 Films Production, Unité 3.

Fechner, C.; Artigues, B.; Dahan, A.; (productores) y Carax, L. (director). (1991)*Les Amants du Pont-Neuf* [cinta cinematográfica]. Fr.: Films A2, Gaumont International, Les Films Christian Fechner.

Pésery, B.; Baumgartner, K.; Horikoshi, K.; Waldburger, R.; (productores) y Carax, L. (director). (1999)*Pola X* [cinta cinematográfica]. Fr.: Arena Films, Canal+, Degeto Film, Euro Space, France 2 Cinéma, La Sept-Arte, Pandora Filmproduktion, Pola Production, Theo Films, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film.

Burah, R.; Marignac, M.; Prévost, A.; Tinchant, M. (Productores). Carax, L. (director). (2012)*Holy Motors* [cinta cinematográfica]. Fr.: Pierre Grise Productions, Théo Films, Pandora Filmproduktion, Arte France Cinéma, WDR / Arte.

El preludio

En un sentido amplio, se puede decir que el cine de horror cerró el siglo pasado con una proyección desequilibrada. Si bien *The Blair witch project* (1999) había roto records y estaba abriendo las puertas al que sería un prolífico formato, que por ese entonces se veía como efectivo y lleno de recursos⁽¹⁾; y *The sixth sense* (1999) estaba demostrando que del horror también podían resultar obras maestras, por su innovación, ejecución, trasfondo y legado venidero; había otro grupo de películas de este género que hacían pensar lo contrario. *Scream* (1996), que había sido una de las mejores revitalizaciones del género, ya se estaba desgastando con el paso de sus secuelas, y sagas como *A Nightmare on Elm Street*, *Halloween*, *Evil dead* y *Friday the 13th*, estaban ya sumidas en ese abismo⁽²⁾, a pesar de haber ayudado a cimentar la nueva era del horror que se había generado desde los setentas.

Por otra parte, los intentos de generar nuevas sagas, como *I know what you did the last summer* (1997), *Urban legend* (1998) y -el remake- *House on Haunted Hill* (1999), habían fracasado desde el inicio, tanto crítica como comercialmente. La única excepción fue quizá *Candyman* (1992), que aunque sobresalió en estos dos aspectos, fue luego desvalorizada por las dos secuelas que quedaron en el olvido durante los siete años subsecuentes, en los cuales, al otro lado del planeta, los japoneses habían renovado su estilo con películas como *Audición* (1999) y, especialmente, *Ringu* (1998), una propuesta interesante y efectiva que desataría una nueva ola de películas similares⁽³⁾ y un especial interés por parte de los occidentales, quienes además seguían explotando la temática extraterrestre con estrenos como *Event horizon* (1997), que fueron decentes, poco trascendentales y que además compartían mucho con géneros como la ciencia ficción. Finalmente, casos particulares como *Bram Stoker's Dracula* (1992) y *Sleepy Hollow* (1999), si bien hubieron de aportar acertadas visiones un tanto clásicas y elegantes, se sintieron más como incursiones de autor y no como parte estructural del género.

Ante este panorama, parecían bajas las posibilidades de una reinención del género en el nuevo siglo; y aunque aún sea debatible si se llegó a tal punto o no, son innegables los cambios que se han experimentado, para bien o para mal.

La nueva gran estafa

Lo primero que salta a la vista es la reciente participación de la película *Get out* (2017) en los premios Oscar, convirtiéndose en la primera película de horror en ganar a mejor guion original ⁽⁴⁾ y la tercera en ser nominada a mejor película ⁽⁵⁾. Y a pesar de que los Oscar no sean, en casi ningún sentido, una medida de calidad, es indiscutible que esta pequeña película independiente ha marcado la historia del género y es, entonces, necesario revisar las razones de su acogida, no solo entre galardones sino también entre el público que la hizo una de las cintas más rentables del año.

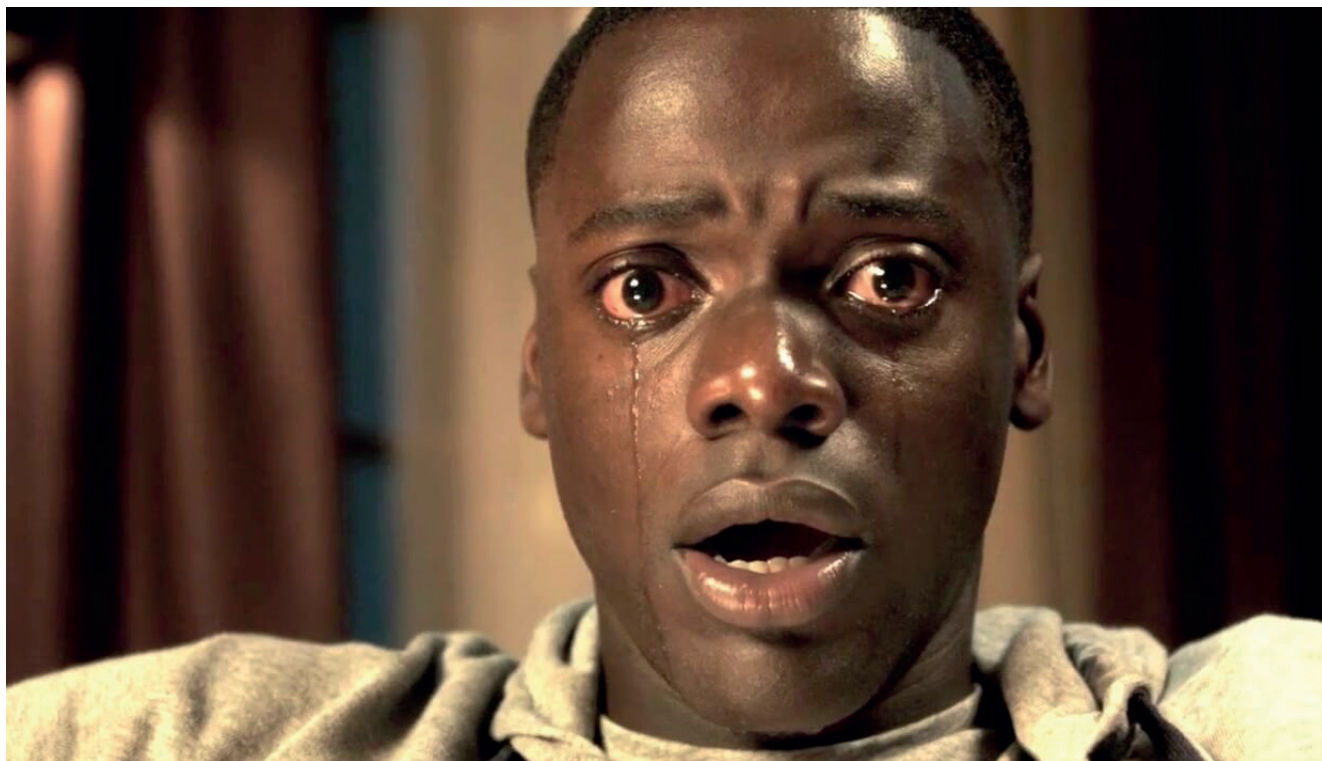
Get out no es una buena película. Desde su parte técnica y actoral es adecuada, pero no tiene la fuerza narrativa para sumergir al espectador en el horror de su mundo, tampoco la madurez para, entretanto, asir los temas sociales de los que tanto se vanagloria y, mucho menos, la capacidad creativa para lograr una verdadera innovación en el género. Sin embargo, la academia no tuvo en cuenta esto, claramente; en cambio, vieron en ella la oportunidad perfecta para: 1) desagrar las tendencias racistas de las que se le estaban acusando desde hacía varios años, 2) exhibir la sorpresa del año, esa cinta por la que nadie apostaba y que trae consigo más espectadores para la ceremonia y más participación de los medios; y, principalmente, 3) mostrarse en contra del gobierno racista y xenófobo de Trump (misma razón por la que ganó un mexicano a mejor director). Y aunque normalmente estas razones no son un problema (está claro que la corrección política y factores como el dinero son la clave de este tipo de galardones), lo peligroso de esta ocasión es que se está dando a entender -a los incautos- que así es como luce el buen cine de terror, y no.

La primera película que es necesario revisar para esta reflexión es *Skelton Key* (2005), y no porque sea de las mejores de este siglo -que quizá- sino porque las similitudes son muy interesantes.

“Luego de estar aislado con un grupo de personas mayores, y blancas, el personaje protagonista comienza a sospechar que algo malo sucede en el lugar y co-

rrabora sus dudas con ayuda de su mejor amigo/amiga, una persona negra; sin embargo, cuando intenta escapar con ayuda de su pareja, una persona blanca, se da cuenta que esta también hace parte del complot y termina siendo víctima de un grupo de personas que intercambia cuerpos para su preservación.”

La anterior es una sinopsis de *Skelton Key*, aunque creo que también serviría para *Get out...* curioso. Curioso que nadie parezca mencionarlo, sobre todo cuando la primera excede a la segunda en tantos niveles. Por ejemplo, con leyendas como Gena Rowlands y John Hurt ni siquiera el genial Daniel Kaluuya podría competir (aunque para los Oscar sí), y aparte del talento actoral, *Skelton Key* también tiene un mejor sentido atmosférico; se toma el tiempo para hacer sentir lo aislado que está el espacio y se da al trabajo de llenar la trama de detalles macabros (el espejo, la llave, el vudú) que no solo generan suspenso y anticipación sino que envuelven al espectador en un ambiente incómodo, terrorífico. No digo que la película de Jordan Peele no tenga este tipo de detalles, es solo que no tiene la paciencia para dejarlos que impregnen la atmósfera, que además se ve terriblemente destruida con las interrupciones del amigo del protagonista que, más que un gag de meta-ficción, se vuelven irritantes y aportan un humor innecesario.



El bueno, el feo y el predilecto

Pero si vamos a hablar de atmósfera, los mejores ejemplos de este siglo los podemos encontrar, por ejemplo, en *The others* (2001) que probablemente tiene la atmósfera mejor construida de los últimos años, gracias a la paciencia para contar la cotidianidad y a la frecuencia con que se muestran los detalles, gracias a la dirección que con elegancia se mueve entre las adecuadísimas locaciones, gracias a la música y sobre todo a los silencios. El grandioso trabajo del español Alejandro Amenabar en esta cinta es entender que el miedo no se trata de los sustos repentinos sino del suspenso de lo incomprensible, de lo que se cuenta pero no se ve, del lento obrar del misterio y los horres que conlleva. Estas decisiones narrativas han sido difíciles de encontrar en este siglo donde la inmediatez ha desvirtuado al horror de sus más efectivos y elegantes recursos; así que por cada buen intento, como *The Babadook* (2014) -ignorando su desastrosos final- tenemos diez errores como *The unborn* (2009) o el catastrófico⁽⁶⁾ remake de *Evil dead* (2013).

Sin embargo, ha habido ocasiones en que la inmediatez y la visceralidad se han podido integrar a la perfecta construcción de una atmósfera terrorífica... para ese caso tenemos a *28 days later* (2002). Dentro del que parece un desequilibrado estilo en una variopinta filmografía, Danny Boyle nos regala una de sus mejores películas y una de las mejores exponentes no solo del sub género de zombis sino dentro de todo el género del terror. Esta cinta logra crear su arrebatadora atmósfera (de suciedad y amenaza) más rápido de lo que se mueven sus zombis; mezclando una inquietante (icónica y brillante) banda sonora con amplios y estilísticos planos de la ciudad desolada y desprotegida. La ferocidad de su historia no afecta la potencia de su narrativa, ni hace que Boyle se olvide de su labor como contador de historias y mensajero de emociones. Por eso que esta sobresale entre las demás películas huecas de zombis y sangre.

Y hablando de sangre, no se puede hacer un rastreo de este género sin mencionar que durante estos años ha surgido un nuevo sub género llamado -por algunos- la porno-tortura, que en realidad no es más que lo que ya se veía en *Blood Fest* (1963) o *The Texas chainsaw massacre* (1974), solo que con otras licencias y más realismo.

Entonces, sagas como *Saw* (2004-2011) y *Hostel* (2005-2011) parecieron inundar las pantallas y, ayudadas por la ola de extremismo francés⁽⁷⁾, crearon un halo de repudio entre las audiencias menos formadas que vieron esto como la decadencia del género. En parte no son del todo a culpar -las audiencias- ya que este tipo de películas decidió enfocarse más en las vísceras que en los personajes, generando así un cine de mero disfrute y poco contenido o aproximación al espectador; no obstante, esto para nada ha significado la caída del género, sino en cambio una mutación, un desvío con nuevas reglas y recursos que, atendiendo a diferentes necesidades actuales, mostró la capacidad adaptativa del horror. Y son precisamente estos conceptos a los que alude el gran maestro del género, Wes Craven, en su última y poco apreciada *Scream 4* (2011), y de este sub género hay bastante tela para cortar.

Craven ya nos había dado la tercera entrega de la saga desde inicios de siglo con *Scream 3* (2000), y aunque la intentó elevar con un nuevo -y entretenido- juego de personajes y situaciones que escalaron más su leitmotiv de meta-ficción, al final parecía seguir cayendo en los clichés de los que la primera película se burló tan elocuentemente. Sin embargo, y amén de que algunos de los mismos errores se repitieron, en *Scream 4* se intentó mostrar cómo el género había evolucionado en el nuevo siglo, hablando del voyerismo digital, la homosexualidad y las nuevas tecnologías, todo a su vez como parte de un comentario social, y claro, sin dejar de lado su adoración por el horror y el *slasher*⁽⁸⁾.



Esta meta-ficción, increíblemente, fue superada un año después por una película que impactaría de nuevo la historia del horror, *The cabin in the woods* (2012). Aunque años atrás se había ahondado a pequeña escala en la creación de una película de horror con el innovador falso documental *Behind the mask* (2007), nunca se había hablado del tema con tanta experticia como en la película de Drew Goddard. Esta cinta toma cada uno de los clichés, íconos y temas del género (particularmente del sub género del *slasher*) y en vez de burlarse de ellos procede a diseccionarlos, tanto para explicarlos como para defenderlos; es tanto una carta de amor al horror que incluso invitaron a Sigourney Weaver⁽⁹⁾ para hacer un cameo histórico.

La efectividad del pasado y los problemas del presente

Y si estas películas retomaron lo conocido para reinventar el género, creadores como James Wan -el mismo de *Saw*- también regresaron a los clásicos pero para beber de su estilo y traerlo a colación con películas decentes como *Insidiuos* (2010) o *The conjuring* (2013). El dilema con la primera es que es una película bien producida, que sabe utilizar el recurso del susto repentino, añade nuevas y perturbadoras situaciones e introduce interesantes conceptos, creando una atmósfera inquietante.

Lamentablemente, algunas de las actuaciones son exageradas y, hacia el final, la película se hace repetitiva hasta que la última escena, igual que pasa en *The babadook*, es tan caricaturesca e inconsistente con el tono del metraje que termina por dañar el valor total del filme.

El zoom, las paletas de colores y los sonidos agudos que sobrepasan el susto inmediato son algunos de los lugares comunes a los que Wan nos hizo regresar y que, ante la gran recepción crítica y comercial, demuestran que, de hacerse con cierta decencia que parece estar perdiendo paulatinamente, las formas del horror pueden permanecer vigentes. Y una de las mejores pruebas de esto es la película *It follows* (2014), una de las cintas del género más mencionadas precisamente por capturar el ambiente de los años setenta sin parecer una copia, y además añadiendo un estilo diferente y provocador, que beneficia a la película por catapultar la atmósfera de paranoia que se necesita para contar la historia, que, también, es un gran ejemplo de cómo, a través de metáforas, se pueden incluir en el género problemáticas sociales como el SIDA, que ya en sí es lo suficientemente escalofriante.

De la misma manera películas como *Oculus* (2013), con una historia sobre el trauma de dos niños al ver a su madre sufrir los efectos de la esquizofrenia, nos muestran lo terrorífico que pueden resultar problemáticas tan cotidianas como la enfermedad o la familia, más allá de los fantasmas y las visiones; por eso es que el horror es tan valioso a la hora de mostrarle a la sociedad que son las problemáticas más cercanas las que más nos pueden erizar la piel. Y el racismo, como es presentado en *Get out*, no está exento de entrar en el género. El mismo George A. Romero ya venía tratándolo desde su primera película de zombis, *Night of the living dead* (1968).

Así que *Get out* no es una innovadora película por tratar problemáticas sociales dentro del terror, y a decir verdad, y teniendo en cuenta todo lo visto anteriormente, no hay nada innovador en esta película, incluso el concepto del 'sunken place' (lugar hundido, literalmente) es una descarada reinterpretación de la brillante *Being John Malkovich* (1999). Pero es entendible esta sobreestimación, después de todo las audiencias están tan acostumbradas a ver las mismas películas de horror recicladas, que cuando aparece algo nuevo no ven otra opción que alabarlo. Esto funciona con cintas que lo merecen, como *It Follows*, pero, más comúnmente, con malas películas como *Get out*, o, por ejemplo, *The Witch* (2015).

Los que merecen los aplausos, y los que no

Al parecer los debut de los directores en el horror suelen ser bien recibidos, pero sin importar si es por lástima o con la intención de que no se desanimen y sigan explorando el género, hay que dejar muy en claro cuándo una película no está bien. *The Witch* no lo está: su atmósfera recae en aburridores planos del bosque contrastados con una banda sonora de notas agudas ya muy gastadas; se hace obvio que nos quieren mostrar el lugar como incómodo y peligroso, pero en el cine la intención no es lo que cuenta. Y ese es el principal problema de esta película, sus intenciones son demasiado obvias, y no hay lugar para la polisemia, ni para que el espectador piense.

En esta película, las que podrían ser efectivas locaciones, se ven desaprovechadas por una frustrante dirección de fotografía (la ruptura de la ley de tercios y la profundidad de campo no hacen una buena narrativa), no se cuenta nada interesante a través de la planimetría, la iluminación es plana, es exactamente

lo que se podría esperar en ese tipo de locaciones, es decir, desde lo visual se hace previsible y aburrida. Y lo mismo sucede con la historia, que pudo ser compleja si hubiera permitido algún tipo de ambigüedad sobre la naturaleza de los sucesos, quizá inmiscuyéndose más en la psique de los personajes; pero en cambio, mata todo tipo de posibilidades inmediatamente y deja saber que la historia es sobre una bruja que caza a una familia, eso es todo. Y no es que haya nada de malo con los relatos simples, sino que la película intenta parecer muy inteligente solo porque es lenta y evita los sustos repentinos, y aunque esto último le da cierta notoriedad frente a la mayoría de películas actuales, no hace que sea mejor, de hecho, esa 'lentitud' combinada con la simple y directa historia juega en contra del ritmo y el disfrute del filme.

También juega en contra el creencia de que la película es buena porque es innovadora, porque en realidad a las brujas ya las habían contado en *Suspiria* (1977), a las inquietantes presencias en los bosques en *The Village* (2004), y ambas en la ya mencionada *The Blair Witch Project*. A los animales poseídos (cabras, ciervos) los había contado Sam Raimi en *Evil Dead* y *Drag me to hell* (2009) y a la terrorífica atmósfera de un lugar apartado en una época pasada ya la habían contado en *The others*. Aunque la última escena de este filme es bastante interesante y bien lograda, el resto del metraje solo deja ver una película muy ingenua, casi tanto como quienes la celebran, que desaprovecha su potencial y que, al igual que *Get out*, no tiene nada nuevo para decir o mostrar.

Muchas de las críticas a esta película, sin embargo, se enfocaron en la falta de 'terror' en ella, que no es sino un resultado de presupuestos sobre lo que debería ser un película de terror, y eso precisamente conduce a una de las principales problemáticas de este siglo: las expectativas. La recién mencionada *The Village*, del mismo director de *The sixth sense*, es una de las gemas más -sino la más- subvaloradas de este siglo. La mayoría de las críticas que hundieron a esta película en el olvido versan sobre la inhabilidad de la cinta de proveer el horror que prometía. Y es verdad, en la campaña publicitaria se auguraba una cinta sobre criaturas terroríficas atacando a una aldea, y aunque el relato nos cuenta un poco eso, no es exactamente así.



The village trata sobre los horrores de la condición humana y sobre los límites a los que puede llegar, y envuelve eso en una historia tan meticulosa y potente como los personajes que la habitan. Las escenas de suspenso son unas de las mejores construidas en muchos años y se ven ayudadas por las brillantes caracterizaciones de un grupo de actores con tanto renombre que actualmente sería muy difícil reunir ⁽¹⁰⁾.

Esta película tiene todo lo necesario, y más, para ser recibida como la gran película que es, pero el público se hizo a la idea de una propuesta diferente de terror, más violenta o directa, mientras que la cinta es valiosa por su sutileza e inteligencia (todo lo que quiso *The witch* pero no logró). En *The village* la planificación no solo tiene un sentido estético sino que ayuda a avanzar la narración, el manejo del color y de los silencios es efectivo y magistral, y el final (aunque injustamente vandalizado) tiene una crítica social tan dura que solo podría pertenecer a una verdadera película de terror, una que mostraba que aún quedaba bastante genialidad en la mente de Shyamalan para aterrorizarnos y para engañarnos con giros dramáticos tan originales que ahora es casi imposible encontrar, incluso en su propia filmografía⁽¹¹⁾.

Una nueva esperanza

Pero eso no quiere decir que la originalidad en el cine de horror haya muerto: la australiana *Darkness Falls* (2003), si bien no fue muy efectiva entre el público, presentó un concepto tan interesante que luego sería copiado en la mediocre *Lights out* (2016), película que a su vez es un remake de un cortometraje homónimo. Por otro lado tenemos a la entretenida y decente *Unfriended* (2014), que se desarrolla desde la pantalla de un computador y trata sobre el acoso cibernético -otra temática social- y que nos demostró que el horror también se transfiere a las nuevas tecnologías; y también tenemos a la saga de *Final destination* (2000-2011), que, introduciendo un escalofriante, icónico y novedoso concepto, nos ha sugerido desde inicios de siglo que sí hay nuevas formas de mostrar el terror; y aunque sus secuelas fueron desgastando la fórmula, la primera entrega dotó de mucha originalidad, tanto temática como narrativa, el espectro de las nuevas sagas del género.

Sí hay espacio para la innovación, y en general falta mucho por revisar, por su puesto. Falta mirar a Europa del norte y a películas tan exquisitas como la sueca *Låt den rätte komma in* (*Déjame entrar*) (2008), que reinventa el cuento de vampiros con una adecuada narración pausada y minimalista. Falta revisar a Asia y a películas como *Un cuento de dos hermanas* (2013) (o *Flor rosa, Loto rojo*, traducción literal de 장화, 홍련), que nos da otro de los mejores giros narrativos del género y es una inquietante cinta con una trama muy bien pensada y un horror muy efectivo. Falta concentrarse en España y en cintas como *REC* (2007), un filme brutal que nos muestra cómo sí puede funcionar el truco del *found footage*, y que dentro de su afán (el ritmo es demandante y necesario) tiene tiempo para desarrollar bien a sus personajes y a su atmósfera.

Falta también regresar a Hollywood y ver, por ejemplo, la excelente actuación de Naomi Watts en *The ring* (2002), un hito en el género (en parte por sus perturbadores conceptos) donde el efectivo Gore Verbinski nos demuestra que no todos los remakes de horror son malos, porque inclusive este sobrepasa al original (*Ringu*, 1998), especialmente en elegancia narrativa. Cabe también revisar a la novedosa y ya mencionada *Drag me to hell*, esa rareza de Raimi que regresa a las estructuras clásicas y las combina con cierto ridículo visual que nutre sin desgastar lo aterrador de su historia y sus conceptos.

Porque si hay un género que sabe mutar, ese es el horror; desde las situaciones más mundanas hasta las leyendas más épicas, el horror puede tomar cualquier forma. Cabe ver, por ejemplo, las dos primeras entregas de *Jeepers Creepers* (2001-2003), una metafórica mezcla de misterio sobrenatural y un estilo camp que, para la segunda entrega, cambia radicalmente -sin perder la esencia- hacia una versión del *slasher* bastante fiel e inesperada; brillantes ambas, poderosas y entretenidas.

Algo parecido podría decirse de *Dead Silence* (2007), de James Wan y su compañero Leigh Whannell (también creador de *Saw*). Este film continúa con la obsesión de ambos por los muñecos tétricos, y es además una película con una idea interesante, una atmósfera muy bien lograda y momentos bastante aterradores, lastimosamente decae mucho en cuanto a diálogos y personajes; pero lo importante es que plantea una visión nueva para el género y permite que ambos sigan escalando hasta *Insidious* y que luego Wan llegue hasta *The conjuring*, una cinta más facilista que la anterior pero que nos recuerda que durante este siglo hemos presenciado la revitalización de lo clásico (el par de películas de *The conjuring* (2013-2016), su terrible spin-off *Annabelle* (2014) y su propia precuela de 2017 *Annabelle: Creation*), un universo que parece ser la propuesta más exitosa actualmente y que promete quedarse por buen tiempo.

Asimismo podemos decir que hemos visto el ascenso y caída de estilos como la porno-tortura (*Saw*, *Hostal*, *The loved ones* (2009), *The final* (2010), *Would you rather* (2013), entre otras) y de formatos como el *found footage* (además de las seis entregas de *Paranormal activity* tenemos el lamentable remake *Quarentine* (2008), también tenemos a las ubicadas en el espacio *Apollo 18* (2011) y *Europa Report* (2013), la saga ubicada en hospitales *Grave encounters* (2011-2012), las ubicadas bajo tierra *As above, so below* (2014) y *The pyramid* (2014), las tres entregas de *VHS* (2012-2014), algunas de posesiones como *The devil inside* (2012) y *The taking of Deborah Logan* (2014), la desastrosa *The gallows* (2015), cuyo único buen elemento fue la campaña publicitaria con el famoso juego de Charlie-Charlie, y finalmente la nueva secuela de *Blair Witch* (2016), entre otras).

Hemos además intentado traer de vuelta el *slasher* a punta de remakes que no funcionaron, como *The Texas chainsaw massacre* (2003-2017) -si bien ha habido cuatro películas, ninguna ha logrado la calidad de la original-, *Prom night* (2008), *Friday the 13th* (2009), *Sorority row* (2009), *My bloody Valentine 3D*

(2009, *Mother's day* (2010), *A nightmare on Elm Street* (2010), *Halloween* (2007-2009), entre otras; hasta que decidimos que era mejor hacerles homenaje, como en *Behind the mask*, *Scream 4*, *The cabin in the Woods*, o en *The final girls* (2015), o bien darles una vuelta y reemplazar la figura del asesino por una menos tangible o antropomórfica (*Ouija* (2014), *Ouija 2* (2016), *Lights out* (2016), *The Bye Bye man* (2017), *Wish upon* (2017), entre otras, aunque todas igual de incompetentes). Quizá el único remake que vale la pena es *House of Wax* (2004), entretenida, estéticamente impresionante, respetuosa con su fuente y con la asombrosa muerte del personaje de Paris Hilton.



Pero el *slasher* no ha sido el único atacado por los remakes, los distintos subgéneros del horror se han visto afectados por ‘renovaciones’ tan malas y mediocres como *It* (2017) que acuden a lo visualmente impactante y sonoramente aturdidor para apelar a un nuevo público, pero se olvidan de los detalles que hacían valiosa a la original, de lo aterrador de la sutileza y de las buenas narrativas.

Durante estos años hemos presenciado bastantes de estos intentos, algunos mejores que otros, en películas como *The grudge* (2004), *Dawn of the dead* (2004), *The amytilville horror* (2005), *Dark water* (2005), *The fog* (2005), *When a*

stranger calls (2006), *The omen* (2006), *The wickerman* (2006), *Shutter* (2008), *The eye* (2008), *Mirrors* (2008), *One missed call* (2008), *The uninvited* (2009), *Piranha 3D* (2010), *Don't be afraid of the dark* (2010), *Silent house* (2011), *Carrie* (2013), *Poltergeist* (2015), *Amytville: the awakening* (2017), entre otras. Ahora, también cabe mencionar a las dos últimas entregas de la saga de *Child's play*, habiéndose separado del tono cómico de sus predecesoras, *Curse of Chucky* (2013) y *Cult of Chucky* (2017); que si bien no cuentan como remakes, tienen la intención de revivir la fama que solía tener el diabólico muñeco.

También hemos contemplado cierto gusto por el tema de las invasiones al hogar, algunos ejemplos son *The strangers* (2008), *You're next* (2011), *Don't breath* (2016), *Hush* (2016), todas con cierta brutalidad y realismo; otras como *The last house on the left* (2009) y *I spit on your grave* (2010), además de ser remakes, son tan brutales que rozan bastante con la porno-tortura. Y otras como *Intruders* (2015), *The collector* (2009) y su secuela *The collection* (2012) -estas dos últimas también compartiendo algo de la porno-tortura- revierten un poco las expectativas del tema de las invasiones y plantean otras dinámicas.

También hemos comenzado a explorar un realismo más lúgubre con películas como *The invitation* (2015) e *It comes at night* (2017), que aunque no lo logran bastante al menos dan cuenta de una intención de cambio; de dinámicas divergentes que ya venían divisando desde inicios de siglo con filmes como *El espinazo del diablo* (2001), *The descent* (2005), -el buen remake- *The hills have eyes* (2006), *The host* (2006), -la interesante adopción- *The mist* (2007), *Fon-tière(s)* (2008), -el efectivo *found footage*- *Cloverfield* (2008) y tantas otras que necesitan verse, porque para disfrutar el horror hay que saber del horror.

Porque expandir nuestro conocimiento nos ayudará no solo a ver lo nuevo desde una perspectiva menos miope, sino además a entender lo que tenemos hasta ahora: un género chueco pero prometedor, que en sus ansias de expandirse ha encontrado y desgastado fórmulas con bastante rapidez, y esa es la principal razón por la que el público parece cansado del género.

Lo que hay que entender es que el horror, al igual que cine en general, es un arte joven, con la suficiente energía para cometer errores y seguir intentando todos los caminos que le prometan un cambio radical; es un género con hambre voraz que a su vez es consumido con ferocidad, después de todo es quizá el género del que más se exige y el que menos créditos recibe (no se suele

tomar en serio, nunca suele participar en los grandes festivales ni ceremonias y tampoco suele tener las mayores cifras en taquilla).

Es un género que aunque relegado se ha mantenido estable, porque siempre encuentra la manera de inmiscuirse en las cambiantes mentalidades del público para recordarles sus más oscuros deseos; y por eso es no debe detenerse, porque siempre se hace necesario ver la peor versión de nosotros mismos, porque si algo nos han enseñado estos 17 años que van de siglo, es que el horror no pierde su potencial, y que aún hay muchas visiones interesantísimas que pueden permitir el avance del género e incluso quizá darle una vuelta inesperada.

En general, se puede decir que estamos en una época dividida para el género, donde gran parte de la industria solo se interesa por seguir reciclando las mismas dinámicas en pro de una seguridad económica, pero otra parte está más interesada en el cambio; resultando en algo así como un momento de prueba y ensayo, de reflexión sobre el pasado y búsqueda de un futuro diferente para este maravilloso género que siempre da de qué hablar, que no se cansa de espantar audiencias con su propio reflejo y así, y como ningún otro, puede despertar las más profundas sensaciones humanas.

Notas:

1.El *found footage*, formato que da la ilusión de documental amateur haciendo uso de la cámara en mano, y que luego se desgastaría con sagas como *Paranormal Activity (2007-2014)*.

2.Las secuelas de *Evil dead (1987)* se diluyeron en otro sub género (el horror cómico), situación que también sucedió con las secuelas de *Child's Play (1988)*.

3.Películas como *Dark Water (2002)*, y sagas como *Ju-On (1998-2019)* y *The eye (2002-2005)*.

4.*The exorcist (1973)* ganó a mejor guion adaptado mientras que *Psycho (1960)* fue nominada a la misma categoría.

5.Primeramente estuvo *The Exorcist* y *The sixth sense*. Aclaro que no estoy teniendo en cuenta a *The silence of lambs (1991)* ya que no la considero parte del género del horror.

6.Desastroso, vulgar, imperdonable. Se olvida de la creatividad que hizo magnífica a la original.

7.Algunos ejemplos son *Haute Tension* (2003), *À l'intérieur* (2007) y *Martyrs* (2008).

8.El *slasher* es un sub género categorizado por la presencia de un asesino en serie que ataca -principalmente- jóvenes desprotegidos de la supervisión de adultos. *Psycho* (1960) y *Peeping Tom* (1960) suelen ser citados como padres del sub género sin pertenecer a él, mientras que *The Texas chainsaw massacre* y *Black Christmas* (1974) fueron las primeras exponentes.

9. Sigourney Weaver es considerada una 'scream queen' (reina del grito, literalmente) debido su participación en películas del género como *Alien* (1979), *Prom night* (1980) y *The village* (2004).

10.Bryce Dallas-Howard, Sigourney Weaver, Joaquin Phoenix, Adrien Brody, Brendan Gleeson, Jesse Eisenberg, Judy Greer, Michael Pitt, entre otros.

11.Shyamalan regresó al género con la facilista y poco pensada *The visit* (2015) y luego con la más interesante *Split* (2016), original en su concepción pero nada fascinante en su ejecución.

MEDELLÍN CIUDAD TANÁTICA: ESCENARIOS EN LA SICARESCA CINEMATOGRÁFICA

Manuel Zuluaga

La secuencia inicial de *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) nos muestra un rojo sangre que se superpone sobre una toma aérea de la ciudad. Las luces difusas de carros y alumbrado público hacen las veces de arterias en esa fuerte instantánea de la ciudad, mientras suena una música electrónica cuyo beat recuerda al disparo de un revólver. Quizá el plano más habitual en las producciones de cine hechas en la ciudad de Medellín es una toma general del valle, en donde se contrastan las pequeñas edificaciones de las laderas con los grandes edificios del centro.

Tanto la mirada de directores externos como oriundos de la ciudad repiten imágenes en sus dramaturgias, un ejercicio que ha permitido construir una geografía audiovisual narrada a través de los ojos del protagonista de cada historia. Si sumamos el contexto criminal y la presencia del sicario, tanto exteriores al relato como explícitas e implícitas de este, demarcan una lectura aún más específica de la ciudad representada. Es la propuesta por crear una Medellín Tanática: boca del infierno y de la desacralización de la muerte.



Rosario Tijeras

Del espacio podemos distinguir la figura/personaje y el fondo/escenario, como dos componentes propios del relato. Tanto en el cine como en la literatura, ambos elementos son recursos de narración, y si bien en la mayoría de casos uno queda supeditado al otro, dando más relevancia al personaje que al escenario, un buen relato administra y equilibra su fuerza a partir de la correcta construcción de ambos. El escritor Robert Liddell distingue cinco tipos de escenarios en los relatos: el *utilitario*, es sencillo y se limita a lo que la trama busca contar; el *simbólico*, que plantea un espacio estrecho a la acción, semejante, así como un desastre en una zona destruida; el *irrelevante*, en donde el personaje no le presta atención al entorno, de este se deriva el escenario *irónico*, en donde el escenario no concuerda con el estado emocional del personaje; el cuarto tipo es *Paisajes de la mente*, que aduce a lo que crea la percepción individual del personaje, normalmente asociado a sus reminiscencias y pasado; la última propuesta de paisaje es el *caleidoscópico* en donde el personaje viaja de espacios reales a espacios de la mente de un momento a otro (Chatman, S. 1990 p.153).

Si nos preguntamos por los escenarios construidos en el cine colombiano, en la mayoría de casos la construcción de los mismos es utilitaria, se limita a mostrar lo que se necesita para que el personaje ejecute la acción. Ahora, en un contexto más específico, propio de estéticas recurrentes como las que se han dado en la producción de Medellín, desvelan que hay una serie de factores que construyen el escenario de la ciudad como Paisajes de la mente, una manifestación de los azares del protagonista.

La sicaresca, término acuñado por Hector Abad Faciolince en el año 1994 en una reseña sobre *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, refiere a esa estética recurrente en la producción paisa. “Cinco elementos incorpora Abad-Faciolince en la denominación sicaresca: 1. Escuela literaria surgida en Medellín, 2. Narrativa producida en Antioquia y/o sobre Antioquia, 3. Truculenta, 4. Los personajes son sicarios, 5. Es una literatura deleznable porque comporta una narcoestética” (Osorio O, 2013 p.42). Factores comunes de esta producción ficcional dan muestra de encuentros entre los títulos rodados en las últimas tres décadas en la ciudad. *Rodrigo D: No futuro* (Víctor Gaviria, 1990), *La Virgen de los Sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), *Rosario Tijeras, Matar a Jesús* (Laura Mora, 2017). Un narrador proveniente del centro de la ciudad sube hasta los barrios

marginales de las laderas, desencuentros entre el personaje sicario y la ciudad, asesinatos por acto reflejo, tensiones amorosas, deseos de morir y matar.

En este sentido, la sicaresca dota de cualidades los elementos del relato. El concepto de ciudad tanática, expresión acuñada por Verónica Escobar y Mónica Escobar en 1999 en la tesis *Ciudad se escribe con Cine (y la muerte con tinta invisible)*, expone que tres características propician la cultura de la muerte en Medellín: la destrucción – consecuencia de los intereses de la raza paisa, crear edificios sobre ruinas, talar árboles (p.30-33) –, la indiferencia – ver los muertos solo a través de los noticieros, serenateros en el cementerio como burla de los procesos del duelo, consumo de drogas y alcohol como tendencia de la autodestrucción (p.35-38) – y el ritualismo –cementerios descalzados, procesos de duelo subvertidos (p.39-41). Así que los conceptos de Ciudad tanática y sicaresca podemos relacionarlos como variables de estudio de la producción cinematográfica en Medellín.



En primer lugar, la presencia de la muerte en la ciudad la encontramos en la encarnación de los mismos personajes. En *Rosario Tijeras*, el momento en que Emilio ve por primera vez Rosario en la discoteca, nos sugiere que ella misma es la muerte. El beat de la música electrónica se oye más como un disparo, y de inmediato aparece ella vestida de rojo, con labial carmesí y su piel extremadamente blanca. En la virgen de los sicarios, El Difunto es un joven esquelético que siempre que aparece en plano va acompañado de una melodía espectral. El leitmotiv nos permite comprobar que su presencia es para advertir a Fernando y Alexis que los van a matar.

La negación a la muerte por acto de resurrección incluso caracteriza a Medellín. En *Rodrigo D: No Futuro* los personajes manifiestan a través del diálogo ver a personas que se suponen estar muertas, “es el mismo pero con otra nariz”; un niño que revivió después de que el muro de su casa le cayera en la cabeza. Parece que es la ciudad la que tiene una atmosfera peculiar, la voz en tercer plano de un pastor al inicio de la película nos lo deja claro:

Cuando viene la muerte bien sabemos que el cuerpo físico va al panteón, se convierte en polvo. Pero hay otros elemento que van más allá, uno de ellos la personalidad que es energética y se forma en los primeros siete años. Pero existe un elemento bien importante con la gnosis, que es aquello que tiene relación con la esencia con la chispa espiritual, lo que los religiosos llaman alma. Esa esencia continúa en las dimensiones superiores de la naturaleza, lo que los abuelos siempre han dicho como la eternidad. En el momento en que el difunto exhala su espectral aliento, proyecta un diseño electro psíquico de su personalidad, tal diseño continúa en las regiones suprasensibles de la naturaleza (Gaviria V, 1990. 00:04:58).

Esta situación es una clara manifestación del ritualismo propio de la ciudad tanática, que se hace aún más explícito en la fiesta de despedida que hacen al cadáver del hermano de Rosario. Música, show de strip-tease y licor, para finalizar en el cementerio con disparos al aire, sacralizando así el espacio de los muertos. El ritualismo en *La virgen de los sicarios* se hace evidente, durante casi toda la película, Fernando recorre el centro de la ciudad visitando las iglesias del sector, en una especie de peregrinaje extraño.

En otro momento de la película, Fernando sueña que recorre la zona de tumbas de la iglesia de San Antonio, mientras lo rodean decenas de indigentes, cual metáfora de la ciudad abocada a la destrucción que está afuera. En la sicaresca

el cementerio se convierte en un dispositivo de toda la ciudad, una mini ciudad que al igual que la grande recoge cadáveres y es lugar de paso entre la vida y la muerte. La morgue, en cambio, es una manifestación del irrespeto a los cadáveres. La burocracia a la que son sometidos los cuerpos los somete al no descanso, más bien un hacinamiento sobre mesas de metal. Un falso plano secuencia atraviesa las paredes de la morgue evidenciando los procesos que rigen la ciudad, la burocracia y el irrespeto al cadáver.

En *Rosario Tijeras* un grupo de personas carga un ataúd, de fondo se ve la ciudad; más tarde una toma aérea recorre los barrios marginales y conecta con un travelling por los estrechos corredores del barrio por dónde camina Rosario y Ferney, quienes se cruzan con una urna que tiene en su interior una figura de la virgen María, la cual tocan, y en el siguiente plano rematan el cadáver de un hombre que es velado en su hogar, profanando el cuerpo muerto. Un acto de indiferencia al irrespetar el proceso del duelo.

Esa indiferencia, característica de la ciudad tanática, se ve reflejada incluso de los personajes a la ciudad y viceversa. En *Rodrigo D: No Futuro* la cámara acompaña a los personajes en su mirada hacia la ciudad distante, planos y planos repiten un mismo fondo que los personajes parecen ignorar, igual que los ignora a ellos la ciudad. El escenario entonces se comporta como lo que Liddell llama irónico, y que se deriva del irrelevante, en donde el escenario no corresponde a lo que experimenta el personaje. En *Rosario Tijeras* la mirada distante de la ciudad significa hablar de muerte. Sobre una panorámica de la ciudad, se oye la voz de Rosario que cuenta a Antonio sobre la mala puntería que tiene.

El tercer factor de la ciudad tanática, la destrucción, es parte de la estética sicaresca cinematográfica en ejemplos concretos y sutiles. Así por ejemplo, en *Rodrigo D: No Futuro* de camino a una finca medio destruida llamada El Temprano, los jóvenes pasan por un camino de tierra rodeado de árboles talados, mientras un hombre camina con una motosierra sobre el hombro y un niño tomado de la mano, talar los bosques como actos del progreso. En *La virgen de los sicarios* Fernando le comenta a Alexis lo que opina del Palacio nacional, donde acaban de comprar un equipo de sonido: “El seminario mayor convertido en centro comercial”, crear comercio sobre antiguas instituciones culturales.

En la sicaresca la geografía de la ciudad se mira desde arriba, con los ojos hacia el valle, y desde allí los personajes alcanzan a contrastar la muerte a la ciu-

dad. Con un *paneo* *La virgen de los sicarios* muestra el barrio de donde proviene Alexis, mientras delante de la cámara pasa un gallinazo que cubre todo el cuadro, un signo sintomático del morir en la ciudad. Como si fuera poco, la lluvia que se transforma en sangre cuando Fernando visita la casa de su antiguo amante es una consecuencia del dolor y el manto oscuro que cubre el Valle de Aburra en esta historia.

Otro fenómeno de la Medellín de la sicaresca es sus dotes de monstruo auto regulador que actúa como la misma parca. A mitad de la película Fernando lleva a Alexis al barrio Boston a visitar la casa donde nació. Conmovido, recuerda las experiencias que allí vivió. En ese preciso momento, un par de sicarios aparecen intentando asesinarlos, ante la respuesta armada de Alexis los hombres mueren chocándose contra la antigua casa de Fernando, quién se manifiesta disgustado por la sangre de los sujetos que ha manchado la fachada. Esta situación pone en evidencia la manera de actuar de la ciudad, que busca cerrar el ciclo de nacimiento del protagonista llevándolo a morir en el mismo lugar. En *Rodrigo D: No futuro*, en cambio, presenciaremos la repetición de la muerte de Ramón a manos de Adolfo: una vez desde la perspectiva del que dispara, y la otra desde un plano subjetivo de Ramón que cae muerto al suelo, reafirmando las relaciones de muerte que se tejen en su universo, como consecuencia de la ciudad que los desconoce y propicia la atmosfera de muerte.



Planos generales vs. primeros planos nos muestran de cerca el rostro de la muerte, la cara que reluce en la ciudad tanática creada por la sicaresca del cine paisa. Incluso, características constitutivas de la estética sicaresca, como un narrador proveniente del centro que visita los barrios marginales, son recursos para explorar el espacio. La Medellín de la sicaresca se construye entonces como un escenario simbólico, que acompaña y responde a los sentimientos de los personajes, casi que podemos describir la ciudad por adjetivos humanos, como lo dice Felipe Olivier en el artículo *Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana*: “la ciudad de Medellín convertida en una máquina que se auto-genera y devora a sí misma frenéticamente” (Olivier F, 2007, p.45).

Vale la pena mencionar que la sicaresca cinematográfica es una estética abierta y no precisamente estudiada, en este sentido, sus características como categoría son mucho más evidentes en la literatura (especialmente *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*, aunque hay decenas de libros sobre esta temática) en donde los recursos y la construcción de una Medellín de la muerte son más concretos y más ricos, quizá por la dependencia de la imagen visual por la verosimilitud y el principio referencial de la misma, libertades que sí asume la palabra para evocar y transformar la realidad.

Referencias

Chatman S (1990) Historia y discurso: La estructura narrativa en literatura y cine. Taurus, Madrid.

Escobar V, Escobar M (1999) Ciudad se escribe con Cine (y la muerte con tinta invisible) (Tesis de pregrado). Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, Colombia.

Gaviria V [Director] (1990) Rodrigo D. No futuro. Colombia.

Maillé M [Director] (2005) Rosario Tijeras. Colombia.

Olivier F (2007) Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 23.

Osorio O (2015) El sicario en la novela colombiana. Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia.

Schroeder B [Director] (2000) La virgen de los sicarios. Colombia.

Desde la infancia el cine y las pantallas han hecho parte de mi cotidianidad, aunque en aquellos años no entendiera el verdadero valor y la trascendencia de la imagen, el cine siempre estuvo ahí y fue lo que me motivó a tomar ciertas elecciones en mi vida y a que, finalmente, ahora esté escribiendo precisamente sobre él.

A medida que entendía el cine, su historia y su manera de cambiar el mundo, fui explorando y aceptando diversas estéticas, movimientos y autores. Siempre en busca de inmiscuirme en esos universos que se quieren recrear, en las historias que me cambian, me cuestionan y me llevan por caminos de emociones y sensaciones, agradables y no tanto, pero sobre todo, en narraciones que se quedan en la memoria horas y días después de abandonar la sala. Y ha sido Michael Haneke uno de los directores que ha logrado con sus imágenes quedarse en mi mente por años. Su capacidad de incomodar, pero a la vez inquietar al espectador, de involucrarlo en la película, de hacerlo parte de su crítica a la sociedad, ha hecho que esté en busca de interpretar su obra, la cual considero una de las más turbadoras pero propositivas del cine actual.

Haneke, además de guionista y director, también es filósofo y psicólogo, profesiones que pueden notarse en el discurso de sus películas. Además de plantear inquietudes existencialistas, el austriaco sabe qué fibras tocar para incomodar a quien lo ve. Suele alejarse de estructuras narrativas tradicionales y, a la vez, provocar con sus historias al espectador, sacarlo de las convenciones cinematográficas, a veces, a través de simples insinuaciones.

Su cine puede ser calificado de aburrido e irritante y es claro que sus películas no son para un público que busca solo entretenimiento. Su estilo puede considerarse cine ensayo, en el que, más allá de puesta en escena, es clara una posición crítica frente a la sociedad actual. Haneke ofrece imágenes realistas de un mundo capitalista, una burguesía fría y aburrida, individuos que no se comunican, que gastan cientos de horas frente a una pantalla que revela el mismo discurso que se busca denunciar: violencia, inmigración, descolonización. Imágenes que, paradójicamente, se aceptan en televisión, cuando cuentan historias

anónimas y noticias que no corresponden al quien las ve, pero que cuando se le involucra abandona la sala.

Haneke no adorna la violencia ni la hace exuberante, es más sugerida que lo que realmente muestra. Es la puesta en escena, la crudeza y simplicidad lo que la hacen ser percibida de manera realista y seca. El director busca, a través de este modo de mostrar su crítica, poner al espectador en una clara incomodidad, pues el hostigamiento de los personajes recae necesariamente en él, provocando reacciones y cuestionándolo sobre su responsabilidad frente a las imágenes. Su posición moral siempre tiene un trasfondo filosófico y político.

En la filmografía del director se pueden encontrar elementos en común, sea en sus diferentes etapas, en su estética o en su temática general, pues no debe ser gratuito su particular tratamiento de la violencia y la legitimidad de la misma. Su pálida paleta de color ayuda a mostrar su constante representación de la familia burguesa occidental que recrea con sociedades austriacas y francesas en tan patéticas y tediosas condiciones. La televisión y los medios masivos como parte de la cotidianidad y causa de la normalización de los problemas sociales. También es notable encontrar en parte de su obra la repetición de actores que pareciera continúan interpretando un mismo personaje y la repetición de sus nombres en la mayoría de sus filmes. Vale resaltar el no uso de música extradiegética en sus filmes, los planos estáticos y largos como parte de su lenguaje audiovisual.

Trilogía de la glaciación emocional

Previo a su incursión en el cine, el director ya había realizado varios filmes para la televisión austriaca. Su debut cinematográfico empieza a dar cuenta de los temas y los interrogantes de Haneke, pues inicia con una trilogía que busca hablar sobre la violencia en la sociedad moderna, enfocándose en Austria. Sobre esta trilogía se puede encontrar como temáticas principales la monotonía y la falta de comunicación en el entorno familiar, la ausencia de valores, el egoísmo, la violencia, la humanidad consumida por la televisión y el vacío moral de una sociedad capitalista.

En el Séptimo Continente (Der siebente Kontinent, 1989) se narra la vida de una familia austriaca, padre, madre e hija (Georg, Anna y Eve), que deciden

dejarlo todo e irse a Australia, metafóricamente, para abandonar el tedio que los rodea. Son la representación de la mayoría de familias que Haneke quiere mostrar a lo largo de su filmografía. A través de planos fijos y estáticos recrea la decadencia de una burguesía europea, usando una paleta descolorida, sin música extradiegética y la repetición de una cotidianidad sumamente aburrida y gris. Es una familia en la que hasta la niña se ve desmotivada por la vida, una sociedad en la que ni siquiera la alegría de la infancia los contagia.

La película está basada en una historia real. Haneke, después de leer una noticia sobre una familia de su país con unos planes muy particulares, decide usar este recurso y hacer su primer filme, agregándole, por supuesto, sus críticas e inquietudes sobre su sociedad. Es curioso cómo se rompe la cuarta pared -recurso que vuelve a usar en *Funny Games* (1997) de manera más directa- un montaje que se siente, donde las secuencias se van a negro, haciendo consciente al espectador de las transiciones y un notable uso de las elipsis para describir el consumismo a través de primeros planos.

La primera parte de la película retrata estos episodios monótonos donde la familia difícilmente habla y, durante la segunda parte, se empieza a ver la preparación de un cambio, el que parece ser el deseado viaje a Australia. La familia empieza una rutina de desprendimiento, que poco a poco le va dando pistas al espectador del verdadero plan y donde es constante un profundo vacío existencial y una notable ausencia de emociones.

La segunda parte de su trilogía (*Benny's Video*, 1992), tal vez la mejor, vuelve a enfocar su historia en una familia austriaca burguesa (Anna, Georg y Benny) sin muchas muestras de afecto para con el hijo, un aficionado a grabar videos. Benny es un adolescente que pasa su tiempo entre la escuela y las pantallas, desde el inicio demuestra su interés por la violencia y la muerte que consume en los medios de comunicación y en su propia colección. Durante un fin de semana en que sus padres lo dejan solo en casa, Benny experimenta en carne propia eso que tanto ve a través de la televisión. El joven ha invitado una chica a su casa y, lo que parece una simple amistad, termina siendo un asesinato que, con la frialdad que se retrata, luce más como un juego.

Lo particular de la cinta es la manera en que Benny asume lo sucedido, pues su rostro difícilmente muestra remordimiento, y es ahí donde se nota la mano de Haneke, quien, con la misma frialdad de Benny, muestra imágenes fuertes al

espectador, pero lo peor es la manera con la que incomoda con esta actitud y las acciones siguientes del personaje. Ese mismo fin de semana, el joven continúa su vida como si no hubiese sucedido nada extraordinario, se va de fiesta, al cine y se hace un nuevo corte de pelo, sin dejar de limpiar la sangre con la misma tranquilidad con que limpia la leche.

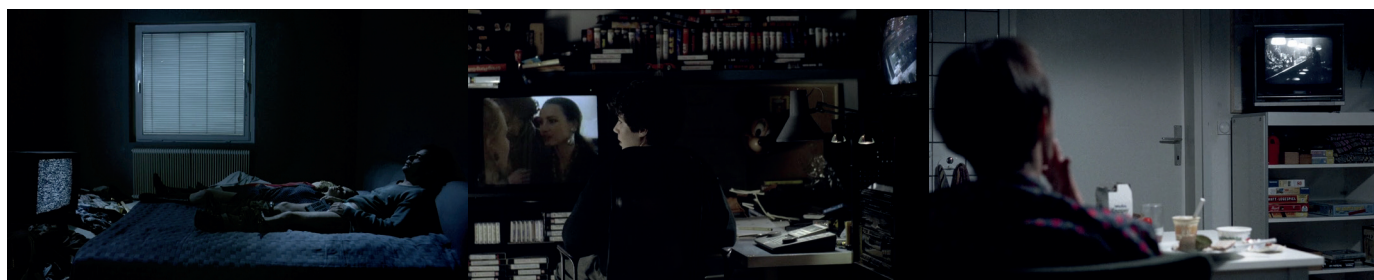
Aquí entonces el director muestra de nuevo una sociedad deshumanizada, en parte debido a la televisión que normaliza la violencia y conduce a Benny a justificarse por el simple placer de hallar una sensación, pues él quiere experimentar esa realidad tal y como es. Posteriormente, Benny (impecable interpretación de Arno Frisch) muestra a sus padres el video en el que capturó lo sucedido, y la reacción de ellos hace más profunda y fría esa representación de esta sociedad donde importa más la reputación, el bienestar y las repercusiones que esto puede traer antes que el acto moral en sí.

Haneke en este filme da sus primeras señales de lo que sería años más tarde *Caché* (Caché), donde el video del personaje se convierte en la película y vuelve cómplice al espectador. También continúa con un lenguaje cinematográfico sencillo, en el que la narración se desarrolla sobre todo a través de la puesta en escena y planos estáticos, logrando aumentar la tensión. El final de la película no deja de sorprender, aunque conociendo a Haneke, no podría suceder algo diferente, porque lo que quiere abordar es la frialdad y la deshumanización, entonces resulta iluso esperar otro tratamiento de parte de este director.

La película que cierra su trilogía, *71 Fragmentos de una cronología del azar* (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994) nos cuenta, a través de episodios al azar, como su nombre lo indica, los sucesos previos al asesinato de tres personas en un banco de Viena y el posterior suicidio del perpetrador. En este filme Haneke retoma su estilo inicial de fragmentación usando el recurso de los primeros planos y la elipsis, además hace uso del mismo tipo transición de su primera obra.

A través de los 71 fragmentos, Haneke continúa con su crítica a la sociedad europea, a los medios de comunicación, que con diversas escenas están representados en una televisión que no para de emitir, haciendo énfasis en las noticias que presenta de los refugiados, la guerra y la violencia, mezcladas con fútil entretenimiento.

El filme presenta personajes con todo tipo de situaciones que buscan reflejar el mundo occidental y, por supuesto, llevar una narración que pueda conectar y llegar al final de la historia, que es revelado desde el inicio. Entre ellos está el niño que representa la inmigración, las consecuencias de un mundo en guerra y una sociedad indiferente. Haneke de nuevo aborda a la familia como pilar de su obra, el común denominador es la falta de afecto y las contadas palabras de los diálogos en estas relaciones, como el anciano ignorado por su hija y que tiene como única compañía al televisor. Son diversos personajes, que por azar, terminan en un lugar donde un joven reacciona violentamente en una sociedad donde la violencia es normalizada y consumida junto a la cena, donde se deduce que su accionar es coherente viniendo de familias que se construyen en ambientes deshumanizantes y tediosos.



En este caso, el espectador es de nuevo testigo y parte del filme, en el sentido que las escenas de la información noticiosa se presentan como tal para él. No hay una pantalla de por medio ni algún personaje específico que esté recibiendo esta información, es el público quien ve las noticias y las une con las demás secuencias para comprender esa crítica social que es tan notable en este filme y, por supuesto, su propia versión de los hechos. Finalmente la película termina siendo una noticia más para el espectador.

Desde esta trilogía Haneke ya da cuenta de su estilo y sus temas, a través de diferentes argumentos genera reflexiones, incomoda, para algunos tal vez aburre, pero siempre deja una angustiosa sensación posterior al ver sus películas y es por esto que estos tres filmes, podría afirmarse, fueron la preparación para una de sus obras más polémicas y admiradas, *Funny Games*, pues en ella, con un estilo mucho más cinematográfico, basado más en la puesta en escena

que en los noticiarios o en imágenes de contemplación, Haneke ahonda en la violencia, utilizando elementos de sus anteriores filmes pero proponiendo cambios en la narración, siempre buscando poner al límite al espectador.

En Funny Games Georg, Anne y Schorschi, una familia austriaca perfecta, representación de una burguesía europea que mientras viaja suele adivinar las sinfonías más complejas, inicia un verano perfecto, en su casa perfecta, jugando golf, navegando y compitiendo con sus vecinos perfectos. La gran diferencia es que esta vez sus vacaciones serán dirigidas por Michael Haneke.

Este es uno de los guiones y filmes mejor contruidos por el director, pues con un argumento sencillo y a la vez sólido, a través de planos limpios, para nada efectistas y con movimientos de cámara sutiles, logra crear una película que convierte al espectador en cómplice y víctima de lo que ocurre tanto dentro de ella como de lo que el mismo Haneke busca criticar, una vez más, la legitimación de la violencia.

Y es que esta familia recibe la visita de dos jóvenes, Paul y Peter (repite Arno Frisch más maduro pero no menos talentoso) quienes, ostentando una actitud cínica, van imponiendo su propio juego, incomodando a cada miembro, incluso al perro, que desde el inicio avisa que estos dos hombres con su excesiva amabilidad traman algo más. Por supuesto, además de esta familia, el espectador sufre a la par y es ese el mayor objetivo del director austriaco, pues a través de una violencia más sugerida que explícita, logra poner los nervios de punta como si de una película de terror se tratara, esto lo logra por medio de unas muy resaltables actuaciones y una impecable puesta en escena.



Personalmente esta película ha sido una de las más incómodas de ver, el director genera una sensación constante de que las situaciones se ejecuten de otra manera pero es este su encanto en sí, pues en ella no sucede nada de lo que el espectador desea. Va más allá cuando los antagonistas, rompiendo la cuarta pared, hacen cómplice a la audiencia, así esta no sienta ningún tipo de empatía con su accionar. Ya lo dijo Haneke en una entrevista sobre la película: “si te gusta el filme, fracasé.”

Haneke busca mostrarle al espectador lo manipulable que es. Un ejemplo de esto sucede en la escena en la que por fin complace ese deseo de reacción por parte de los protagonistas que han aguantado en exceso, este momento tan deseado es paradójicamente la escena más violenta de la cinta, pero la que compensa el nivel de tensión en el que pone a la audiencia. Sobre las respuestas del público ante este momento se puede mencionar cuando la película se proyectó en Cannes. Durante esta escena los asistentes aplaudieron, pero ésta es rebobinada por uno de los actores que no permite complacer al espectador y allí el silencio se tomó de nuevo la sala. El público sabía que fue manipulado y que lo que deseaba y celebró era un crimen.

Tras repetir varios de sus temas como la crítica social y la burguesía, de nuevo enfocado en la familia que incluso en medio de la peor situación de sus vidas aparece viendo televisión (otro de sus elementos característicos), lo especial de este filme es que logró incomodar y generar polémica real, es la película donde más involucra al espectador volviéndolo un cómplice del criminal pero al mismo tiempo haciéndolo cuestionar sobre lo que está acostumbrado a mirar, pues en este caso es la violencia en sí la que incomoda y complace al mismo tiempo.

Etapa francesa

Durante la década del dos mil Haneke inicia una etapa francófona, continúa con sus temáticas, sus críticas sociales, la curiosidad por el comportamiento humano, la representación de la familia burguesa, que en realidad no difiere de la austriaca, y ahonda en el papel de los medios de comunicación. Inicia con *Código Desconocido* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000) película que, en su estilo, es similar a *71 fragmentos de una cronología del azar*, con diferentes personajes que no se relacionan entre sí pero que forman una cadena de acciones y reacciones que permiten la narración. Se puede notar un

tipo de edición entre secuencias muy similar a su tercera película.

Entre los elementos en común de sus temas se pueden encontrar en este filme su crítica a la sociedad, en este caso enfocada en la inmigración, también se puede afirmar que esta es su película visualmente menos violenta pero en la que aborda una mayor carga social en su contenido, dejando un mensaje sobre el papel de la sociedad europea mucho más profundo a través de escenas con una tensión particular. Para ello hay que resaltar la escena de la mendiga rumana donde empiezan los personajes a confluír y a generar cambios en la vida de otros desconocidos, y sin olvidar cuando Anne, interpretada por la gran Juliette Binoche, es abordada por un hombre que representa la incomodidad de la inmigración.

El director austriaco repite, además, con el recurso de convertir la película que hay dentro de la película con la real, generalmente tratando de convertir al espectador en cómplice. En este filme Haneke mantiene su estilo, dando cuenta de su autoría y su estilo ya reconocible en el cine, en este caso mostrando personajes de diversas nacionalidades que se enfrentan a los códigos desconocidos que representan las diferencias culturales y sociales, pues al no lograrlos descifrar sufren el racismo y el rechazo de sociedades que se llaman modernas pero que en realidad son más cerradas frente a la diferencia.



Con su demostrada capacidad de incomodar y una Isabelle Huppert haciendo la más asombrosa interpretación, vuelve Haneke a presentarnos una sociedad frívola y la doble vida de una pianista que ante la represión de su madre vive su sexualidad de la manera más retorcida e inesperada.

Basado en el libro homónimo de Elfriede Jelinek, Haneke se centra en la vida de Erika, pianista experta en Schubert, quien de día se dedica al conservatorio enseñando a tocar a jóvenes, y en la noche suele visitar salas de pornografía o escenarios netamente sexuales. Desde la primera escena ya el espectador logra entender por qué una mujer que va por los cuarenta años vive una vida secreta, pues su madre está obsesionada, pues ha proyectado su vida sobre la de Erika, por lo que se siente con la autoridad de elegir la ropa que usa, controlar sus horarios e incluso compartir su habitación. Es claro el exagerado sometimiento y la sobreprotección que hace que la pianista compense su situación viviendo su sexualidad de un modo violento.

La cotidianidad de Erika le ha permitido llevar un balance sobre su vida, en realidad nadie espera que una mujer culta, que se desenvuelve en el frívolo mundo de los conservatorios, tenga este lado oculto. Pero ella sigue bajo sus propias condiciones a pesar de las impuestas por su madre. Todo esto hasta que aparece un admirador, Walter Kimmel, un hombre que quiebra ese muro que ella lleva años manteniendo, destruye los pilares en que ocultaba su secreto sexual, pues a pesar de que la pianista se ve distante y desinteresada, en el fondo este joven no le es tan indiferente como ella pretende y, a partir de ese momento, la historia se va en cómo ambos personajes se buscan y se rehúyen.

El estilo y la narración de este filme han estado más enfocados en la contemplación, siguiendo a sus personajes y dejando que ellos mismos desarrollen la historia. Haneke devela poco a poco ese secreto, eso sí, sin dejar su usual capacidad de incomodar al espectador, en este caso de la mano de Huppert, quien logra mostrar ese lado oscuro de la pianista, haciendo estremecer al público, haciendo que éste tenga que reflexionar sobre qué es lo que realmente lo fastidia de las escenas, pues es más lo que sugiere que lo que se ve.

En general, de la filmografía de Haneke, además de sus usuales temas, se puede resaltar en cada una de sus cintas la puesta en escena como el mayor recurso para desarrollar la narración, y *La Pianista* (La Pianiste, 2001) no es la excepción, es un filme con una notable dirección actoral, con personajes rea-

les y naturales y, por supuesto, una admirable construcción de los mismos, los protagonistas lograron el mayor reconocimiento en Cannes.

La Pianista es un filme que continúa haciendo crítica pero en este caso Haneke se enfoca en un personaje y no en los medios de comunicación. Da pistas del actuar de una burguesía europea, pero no es su temática principal. Es entonces uno de los filmes donde más se adentra en un individuo, permitiendo que el espectador conozca sus detalles más íntimos y personales para así comprender el porqué de su actuar y el reflejo de una de las tantas situaciones que se generan en nuestra compleja sociedad.

En el *Tiempo del Lobo* (Le temps du loup, 2003), Haneke con su crudeza vuelve a poner en situaciones igual de complejas a un grupo familiar burgués y europeo, en este caso en busca de reflexionar sobre la representación del poder y las acciones de la sociedad ante circunstancias de supervivencia. Mantiene su estilo audiovisual sin uso de música extradiégetica, con una paleta de color pálida y gris, que soporta el momento y la decadencia que se vive.

Georges, Anne, Eva y Benny, una familia francesa en una época postapocalíptica, huye a su casa en el campo para salvarse de las duras condiciones de la ciudad, todo se complica cuando descubren que su casa ya está ocupada y el lugar que parecía ser la salvación resulta más peligroso de lo pensado, ahora el mundo se rige por la ley del más fuerte.

Haneke de nuevo somete al espectador en un escenario de incomodidad, por momentos lográndolo a través de planos fijos y el sonido como herramienta para narrar molestos llantos de infantes y quejidos de un grupo oprimido en busca de sobrevivir. El director, más que generar una escenografía ambientada con elementos distópicos, genera una atmósfera en reducidos espacios y a través de las situaciones y las actuaciones, pues el propósito va enfocado en mostrar el comportamiento del hombre en situaciones extremas, cuestionar la moral y la fragilidad de los valores.

Repitiendo con Isabelle Huppert y un talentoso casting de jóvenes, el austriaco hace énfasis en los niños como principales testigos y víctimas de las peleas de poder en medio de una sociedad que carece de orden social pero en la que abunda el egoísmo. Benny, el más joven de la familia, termina siendo el símbolo de esa desesperación que viven los débiles buscando desaparecer. Curiosa-

mente, quien salva al chico, plantea un discurso de consuelo en el que habla de sueños infantiles, pero en el fondo se nota que son sus propios sueños, muestra esa debilidad que los ocupa a todos.

Con su ya usado recurso de volver videos o películas que están dentro de la película parte de la misma, inicia *Caché*, poniendo al espectador como testigo de las confusas cintas que está recibiendo una familia francesa (Georges, Anne y Pierrot), burguesa, típica de Haneke, en las que se evidencia que están siendo vigilados. En el filme la televisión repite como reflejo social, en este caso con mayor énfasis, ya que su protagonista es parte de esa élite de los medios de comunicación de masas. Continúan también esas constantes pantallas como parte de la cotidianidad de la sociedad, donde las imágenes se ven entre noticias de tragedias alusivas a los inmigrantes.

A partir de estas cintas se esperaría que el personaje reciba amenazas o chantajes pero ahí es donde radica el trasfondo de la historia, porque en sí no hay ningún tipo de ataque directo, tratando entonces de llevar a Georges a reflexionar sobre sus actos y sus culpas. A partir de estos, se desenmascara un pasado oscuro por parte del protagonista, quien en su niñez, comandado por su egoísmo, no permite que su familia adopte un niño inmigrante y de allí parte el reflejo de lo que sucede en Francia, el remordimiento y la culpa por la manera en que han tratado este problema social.

Durante la película son claras las referencias al racismo, la xenofobia y la violencia muy representativas de una sociedad francesa que se llena de inmigrantes y vive en una tensión constante con la cultura árabe. Una escena representativa de esta tensión es cuando el protagonista discute con un ciclista negro, casi a manera de desahogo por la tensión en la que se encuentra.

El austriaco no varía en su estilo visual con *Caché*, su paleta no difiere de sus anteriores filmes y la narración se soporta principalmente en la puesta en escena, sus planos continúan siendo fijos y con mayor énfasis, ya que algunas escenas están hechas de los planos mismos de vigilancia que se le envía a los protagonistas.

No sorprende que Haneke no responda los cuestionamientos que puedan surgir en el espectador y deje un final apto a muchas interpretaciones. El director sugiere diferentes posibilidades de quién está enviando estos videos -inclu-

so se podría pensar que es su propio hijo- pero ninguna es clara, burlándose del público en sí, deja entonces la opción de creer que es el mismo director quien envía la cinta a su personaje, rompiendo las convencionalidades del cine para ponerlo a él y a la audiencia a reflexionar sobre su accionar en la sociedad.

Obras maestras

Con una increíble fotografía y la representación de una sociedad que difiere en su temporalidad de la que suele tocar en sus temáticas, regresa Haneke con una gran obra, *La Cinta Blanca* (*Das weiße Band*, 2009) ganadora de la Palma de Oro y seleccionada en los mejores festivales del mundo.

Y aunque esta es una representación de una Europa muy lejos de ser moderna, se sigue reflejando una sociedad fría, corrupta y con notables diferencias en su estratificación social. Es una Alemania de inicios del siglo XX, en la que el director nos recrea un pueblo puritano, pero a la vez insano, donde ocurren hechos misteriosos. Un pueblo lleno de secretos. Allí todos tienen algo que ocultar. La moral y las apariencias externas son lo más importante, es un lugar con *ambientes dominados por la maldad, la envidia, la indiferencia y la brutalidad*, como lo afirma la Baronesa del Pueblo al querer abandonarlo.

Con el uso de un narrador en off, el profesor del pueblo, Haneke difiere de su estilo tradicional y trae diferentes propuestas cinematográficas a lo que ha sido su obra en general. Sobre este filme se puede hablar de su cuidada dirección de fotografía: por primera vez el austriaco estrena una película en blanco y negro que, si se compara con la temática de la cinta en sí, se puede encontrar una relación directa con un blanco que refleja esa falsa inocencia y un negro que da cuenta del oscurantismo que tiene esta pequeña aldea.

Aunque se encuentran diferencias entre esta y su obra anterior, Haneke continúa usando la familia como protagonista de sus historias, en este caso grupos en los que se ve la violencia en el trato a los menores, la severidad y una autoridad que se impone con represión, regaños, castigos e incluso el abuso sexual. Durante la introducción del filme el director se refiere a unos hechos que “pueden esclarecer algunas cosas que ocurrieron en este país” y se dice que se refiere a una especie de justificación de cómo pudo haber nacido el nazismo, ya que es una representación de un aparente rectitud alemana, en un pueblo con

normas de violencia purificadora.

Del filme se pueden resaltar las actuaciones. Los niños tienen una enorme capacidad de demostrar, al mismo tiempo, un lado inocente y una perversidad, y por supuesto, su característica puesta en escena como herramienta narrativa. Repite la ahora fallecida Susanne Lothar en un complejísimo personaje (también está en *Funny Games* y *La Pianista*), demostrando que siempre es un placer verla actuar en la obra de Haneke, junto a diversos actores reconocidos en la cinematografía alemana.

Aunque Haneke, como suele hacer en sus filmes, deja un final abierto, apto a las diversas interpretaciones que pueda extraer el espectador, en esta película permite deducir quiénes han sido los ejecutores de todos estos misteriosos sucesos que han acabado con la tranquilidad de la aldea, precisamente los niños que llevan la cinta blanca, aquellos que dicen ser bondadosos pero que en el fondo son el mejor reflejo de una sociedad que sin importar su temporalidad, demuestra que por naturaleza es cruel e hipócrita.

En su undécima película, *Amour* (2012) aborda la relación de una pareja de esposos, (Georges y Anne) quienes, ahora están en la vejez, enfrentan las situaciones que les trae la vida en esta compleja etapa



Durante la primera hora del filme se muestra la cotidianidad de la pareja, donde se refleja una vida burguesa en París. Van a conciertos de distinguidos compositores, raramente son visitados por su hija y simplemente viven el día a día hablando sobre la vida, su belleza y sus complejidades. Posteriormente, Anne debe ser sometida a una operación que la deja paralizada de un lado de su cuerpo y ahora es necesario que su esposo cuide de ella.

El filme, que desde su nombre plantea uno de los temas más abordados por el hombre en el arte, deja una visión del amor desde la naturalidad y la cotidianidad de la relación de la pareja, mostrando hermosas imágenes de cómo ambos, después de tantas décadas de matrimonio, aún se descubren, se escuchan y cuentan historias que aún no conocen. Por otro lado, el amor es representado desde las decisiones y el actuar de ambos con respecto a las situaciones que va dejando la existencia.

Haneke en este filme no aborda temáticas con el nivel de violencia que suele tratar, aquí plantea un discurso sobre la vida desde la perspectiva de seres maduros y que ahora, con la suma de experiencias de su recorrido en el mundo, tienen visiones que les permiten percibir conflictos morales con una tranquilidad y una sabiduría que solo puede dar la vida. Aquí el director pone al espectador en la posición de ambos personajes, logra convencer con el punto de vista de Anne, quien expresa su deseo de morir ante su difícil condición, pero por otro lado, se puede comprender el actuar de Georges: “imagina que estuvieras en mi lugar”; y su manera de cuidar y tratar esta compleja situación, donde el amor y la moral no hacen fácil tomar la decisión de lo que se supone es lo correcto.

Ante la compleja situación de Anne, la familia ahora recibe visitas de Eva, quien a pesar de mostrar su falta de tiempo para apoyar a su padre, cuestiona constantemente su actuar y es desde aquí y a través de los diálogos donde Haneke muestra la frialdad de la estructura familiar, donde es necesario que el amor esté de por medio para que las excusas de la vida moderna no le ganen a las necesidades reales que se deben resolver.

Durante la segunda hora de la película ya se muestra a Anne en una situación de mayor deterioro, ahora es más complejo para ambos personajes, pues ella intenta valerse por sí misma pero cada vez es más difícil y el espectador puede entender por qué no quiere hablar de su situación ni ser vista así, ahora ella se encuentra paralizada y necesita asistencia todo el tiempo y Georges empieza

a vivir una de las etapas más duras y es la dificultad de ver sufrir a su esposa.

Al hablar de *Amour* es obligatorio resaltar las actuaciones, sobre todo la interpretación de Emmanuelle Riva, quien de manera prodigiosa logra mostrar su situación de parálisis e ir más allá de lo físico, pues en principio Anne es una mujer que, a pesar de su edad, se ve vivaz y elocuente, pero con su deterioro físico su existencia es cada vez más exigente y ella logra plasmar esa dificultad de manera impecable. Por otro lado, Jean-Louis Trintignant, quien se había retirado del cine durante la década de los noventa, regresa solo para ser dirigido por el director austriaco, y su manera de hacerlo es altamente resaltable, el actor genera una relación con su pareja de escena y construye un personaje absolutamente coherente y humano.

Amor es posiblemente una de las mejores cintas de la década, pues además de plantear situaciones filosóficas y morales sobre la vida, deja escenas que remueven al espectador tanto por su crudeza y las duras situaciones que representan, como momentos que muestran el verdadero amor, como aquella en la que Georges intenta conversar, como solía hacerlo con Anne, tratando de entender lo que difícilmente ella puede pronunciar, mostrando un esfuerzo que va más allá de lo humano y de lo que muchos podrían resistir.

La sociedad posmoderna

Cinco años después, vuelve Haneke con *Happy End* (2017) representando la familia burguesa europea y la cotidianidad de una sociedad occidental que ahora se narra en si misma a través de dispositivos móviles e internet. De nuevo se abordan estas problemáticas sociales que de una u otra manera terminan afectando a los burgueses. Sigue con su percepción de la vejez dando guiños a una continuación de su anterior *Amour*, (repitiendo actores) y es ahora el padre quien está en busca de una muerte digna, tras haber ayudado a su ahora difunta esposa a conseguirlo.

Los Laurent son una familia dueña de una empresa que está ubicada justo al lado de los campamentos de refugiados, se complica la situación cuando, por un error de uno de los herederos y próximo gerente, ocurre un accidente que afecta a los miles de emigrantes. Es entonces Anna, la hija mayor, que está a cargo de la empresa, la que debe de lidiar con las consecuencias que le han

traído los errores de su hijo, un hombre que a pesar de la misma cultura de la que proviene, parece estar en contra de los valores familiares burgueses.

Haneke presenta de nuevo un personaje que representa a los jóvenes que también se enfrentan a las complejas situaciones de la vida. Eva, una chica que apenas comienza a vivir su adolescencia y es parte de la representación de una generación digital, que ahora vive esa apertura a la información, grabando en su dispositivo sus experiencias o disfrutando el bullying de los tan actuales youtubers. La joven está obligada a vivir con su padre, con quien poco se ha relacionado en su vida, porque su madre sufre una profunda depresión que le impide siquiera poder cuidar de su propia vida. Así que Eva ahora vive con los Laurent, donde cada miembro tiene sus particularidades, sus propios secretos y no hay mínimas muestras de relaciones afectivas con sus familiares. Su abuelo senil que solo busca morir, su padre que difícilmente la comprende y a quien además descubre siendo infiel a través de Facebook, dejan a la joven como una de las personas más maduras y tal vez razonables de la misma familia.

A diferencia de sus otros filmes Haneke plantea una paleta de color diferente, donde tal vez busca reflejar una sociedad que se ha transformado, ahora, además de la televisión, propone escenas que recrean grabaciones de smartphone, streaming y escenas de chats en redes sociales. En este filme son notables las autorreferencias a su filmografía, lo particular es que en esta película evita generar esa incomodidad que suele traer a sus espectadores.



Son casi treinta años que lleva Michael Haneke haciendo cine y generando reflexiones en el espectador, por momentos más crítico y enfático en su propia sociedad, en otros mostrando individuos en situaciones que cuestionan la moral y hacen que el público también se haga esas preguntas e incluso considere su propio actuar ante las diversas circunstancias que plantea en sus filmes. En sus últimos años deja de lado su enfoque hacia la violencia y se dedica a hacer un cine más maduro y con historias más profundas y humanas. *Happy End* mezcla un retorno a la crítica social y mediática pero se mantiene planteando cuestionamientos que se van dando durante las diferentes etapas de la vida, demostrando que, como cualquier artista, es inevitable evolucionar pero sin dejar al espectador sin un momento de reflexión frente a la sociedad posmoderna.

Referencias

C Ambrose, J (2011). Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke. Oliver C. Speck. A Review. Alphaville: Journal of Film and Screen Media (Issue 2, Winter) p. 1-5 <http://www.alphavillejournal.com/Issue%202/PDFs/ReviewsPDF/ReviewAmbrose.pdf>

Mon Marsella, Marina: La Diosa y la locura, madre e hija, en el film *La Pianista* de Michael Haneke (Universidad Complutense de Madrid). Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/mon-marina.pdf

Ehlers, C. (2006). El miedo es el sentimiento más profundo - Una entrevista con Michael Haneke . Die Zeit.(Nº 17, 2006) p. 58-59

https://www.researchgate.net/publication/28210884_El_miedo_es_el_sentimiento_mas_profundo_-_Una_entrevista_con_Michael_Haneke

Martínez Cabeza, M., Espinola Rosillo, M. (2012) Suspense, culpa y cintas de vídeo. Caché/Escondido de Michael Haneke. Icono 14 (Vol 10, Nº1) <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3957082.pdf>

García Guillem, S. (2015) El otro en el espejo: "Amour" de Michael Haneke. Área Abierta. (Vol 15, Nº 2) p. 19-34

<http://revistas.ucm.es/index.php/arab/article/download/45214/46080>

Ramírez Miranda, F. (2012) Sentido e indeterminación en La cinta blanca, de Michael Haneke. La Colmena 74, abril-junio <http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344462003.pdf>

En el universo renace la batalla del sentido

El hombre que hasta ahora sabe mirar el punto débil de un hogar (el mundo) en cualquier lugar es Terrence Malick, aquel veterano escritor graduado en filosofía que enseña un poco a vivir, no mejor, pero tal vez de forma menos cruel que sin antes haber visto su obra. Malick sabe dónde poner la cámara y en qué momento alejarse, con notas musicales y compases logra decir con profundidad la elegía al universo, la galaxia, el nacimiento, la integración biológica-química y, ante todo, el amor por la vida y la mujer como producto y símbolo de una creación.

Y en estos tiempos de nuevos consumidores y nuevas prácticas en relación con el trabajo, la vida tiende a carecer de sentido y orbita entre la rutina y la monotonía sin posibilidad de elección. Aunque paradójicamente se dice que deseamos el saber, estamos con hambre de hallar sentido a lo que somos. Es quizá en este contexto que podemos referenciar la obra de Malick, quien ha creado un estilo singular para depurar desde la narrativa audiovisual la construcción de la afirmación por la vida.

Por su camino filosófico, en un principio de su vida, no resulta extraño que sus películas se interpreten en términos filosóficos. Pero lo más práctico es ir a las cosas para identificar el valor artístico y no una amalgama de ideas filosóficas, sino, tal vez, como una forma de filosofar, de argumentar y de razonar con respecto a lo que vemos en su filmografía.

Seis son sus películas y seis historias hemos disfrutado, hasta el momento. *En Malas tierras* (Badlands, 1973) le dijo al mundo en la voz femenina y narración en off el sentir de una chica en su poblado y una rutina nihilista. *En Días de cielo* (Days of Heaven, 1978) es la renuncia en pareja de las condiciones extremas y desiguales

para ser mujer divina y hombre decente, por tanto, abandonar el sitio de miseria es lo más indicado para encontrar la siembra de trigo. Con *La delgada línea roja* (The thin red line, 1998) es la poesía del combate, la guerra, la fragilidad humana y la barbarie del cinismo y ausencia de humanidad. Y en *El Nuevo Mundo* (The new World, 2005) describe el encuentro cultural durante la colonia, producto de una imaginación en un hombre visionario que se adentra en terrenos inhóspitos y milenarios.

Trataré de explorar, con otras dos películas de su autoría, las aportaciones que podemos obtener de su obra fílmica para el presente sendero de la vida y el amor. Me centraré en *El árbol de la vida* (The Tree of Life, 2011) y *To the Wonder* (2012).

Todo fluye, nada permanece

Todos perdemos la razón al lado de quien queremos.

Esta película, *El árbol de la vida*, consigue una descripción poética y surrealista para expresar confort, agravio, desasosiego, entusiasmo, bondad y perplejidad por la condición divina, de ahí que se dé el inicio con una cita del libro de Job 38:7,4

«¿Dónde estabas tú -dice Dios-

Cuando puse los cimientos de la tierra

Mientras los astros de la mañana cantaban a coro

Y aclamaban todos los hijos de Dios?»

Y puede pasar por alto al espectador acelerado y fugaz este versículo, pero es la metáfora para entender e interpretar a modo de pregunta: ¿es un ensayo de la enemistad y amistad con Dios? ¿el universo? o ¿el mismo hombre? no lo sé, pero cierto es la densidad en palabras e imágenes que gozan de alegría, belleza y sencillez.

Un bello drama no religioso, sino más bien una experiencia mística con un relato conmovedor en la realización y la belleza bajo la siembra de la humanidad

y la creación del universo desde sus orígenes. Esta película puede ser la síntesis de la extraña y serena vida de Job, hombre religioso, como la de cualquier otro que desea enseñar a su hijo como enfrentar el mundo hostil bajo el canon de la divinidad, la rudeza y el núcleo familiar. Pero también es la puesta en escena de la vida, un nuevo mundo, la evolución, la muerte y el entendimiento.

Den, cúdense, ámense

Laramie Eppler, Jessica Chastain y Hunter McCracken. Escena de la película El árbol de la vida

Discusión por la autoridad, enfado por el enojo ajeno, abrazos para conciliar, solicitar ternura y otras para reclamar el derecho a tolerar la diferencia en un hogar, todo bajo el estímulo de la compasión y el perdón, con el fin de comprender la vida y el espíritu de la razón: el amor, la sensibilidad y los sentidos. Una trilogía para hablar sobre el sentido de la existencia humana.

El amor es silencioso

El amor sin deseo se convierte en odio y el deseo sin amor en indiferencia.

¿Quién dijo acaso que vivir es fácil?, la existencia humana es compleja, de incertidumbre, dilemas, inseguridades, dudas. No es sencillo Ser Hombre, no es cómodo Ser Mujer, en un mundo indecible como el nuestro; esta es quizá la aproximación del amor que nos ofrece Malick con su película *To The Wonder*, y la sensación de sentirse de nuevo enamorado, las búsquedas humanas y el peso de un pasado que atormenta la realización de los sueños y el deseo. Nuevamente el director usa un método no convencional para el crecimiento y evolución de los personajes a través de un viaje emocional y espiritual.

En esta historia, de la mano de Malick, a través de sus ojos y la cámara siempre en movimiento, nos describe de que están hechos los vínculos de pareja y algunos hábitos que la cultura nos impone alrededor del amor, es decir,

¿por qué nos emparejamos?, nos confunde la idea de estar solos, de sentirnos abandonados, entonces para el alivio de la soledad (la compañía), ante nuestra fragilidad (la seguridad), por nuestra miopía sexual (el placer), multiplicar la especie, la descendencia (la reproducción), y finalmente, el más cruel y cínico de todos (la belleza y el dinero), más o menos bajo estas cinco premisas se construye este relato pasional e invita a pensar en nuestra manera de encarar la vida y el amor a través de la pareja.

Ben Affleck y Olga Kurylenko. Escena de la película *To the Wonder*

Entonces, con diálogos internos de los personajes, reproches y reclamos, se descubre en el triángulo idílico de este amor, la decisión efímera en algunos momentos, el compromiso y la entrega; para decirnos que elegir es comprometerse, comprometidos al riesgo de la derrota, la traición y la desesperanza. Seguidos de la desilusión, el desconsuelo y la indiferencia. Los personajes ingresan en una encrucijada de luchar para no odiar, para reconciliarse y perderse para encontrarse en serenidad, calma y comprensión. Y combatir en cada encuentro lo ambivalente del ser humano.

Los amados se mueven, pero están quietos en sus emociones, no entienden que estas viajan como las nubes. Sus aspiraciones y conflictos humanos se desvanecen en la rutina, las peleas y el remordimiento. Después la infidelidad y el perdón, desarrollado entre la fantasía y la realidad.

Ambos necesitan el uno del otro, ante la ausencia, no hay control del deseo, se avecina la angustia y la preocupación, la culpa es del otro, por no cumplir con lo prometido; este es el clímax en la relación de los protagonistas, la lucha contra la soledad y el desamparo.

Cuando en el universo de los amantes está el pensamiento y el recuerdo de un viejo amor, el abrazo y la caricia entre ambos despierta la ilusión y nostalgia por el ayer (la comparación), se desvanece el presente (la discusión) y el futuro es turbio (el desencanto); esta es la premisa en el cine de Malick, un hombre que se repite, evolucionando en su filosofía del amor y la vida, bajo la promesa de algo diferente, el diálogo interior en sus personajes.

Algunos hombres no entienden lo que viven las mujeres, a lo mejor el amor,

está esperando ser transformado en algo trascendental, como se lee en las líneas poéticas de esta bella película, cálida, fresca y estimulante a los sentidos. Profundidad de un cambio en el Ser y el dolor humano.



vReferencias

González, J. (2012). *Terrence Malick y El árbol de la vida Plegarias (no siempre) atendidas*. En: Revista Universidad de Antioquia (Medellín), Número 307, enero-marzo. p. 138-143.

Pastor Molina, A. (2013). *La dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki a través de los ojos de Terrence Malick: de The New World (El nuevo mundo) a The Tree of Life (El árbol de la vida)*. Recuperado a partir de <https://riunet.upv.es:443/handle/10251/34579>

Uría, I. (2012). *Terrence Malick Filosofía en 16 mm*. Nuestro Tiempo, 34, 8. Recuperado a partir de <http://www.unav.es/nuestrotiempo/temas/terrence-malick-filosofia>

Es uno de los niños mimados de Hollywood, tiene delirios de francés y se odia o se adora. Es difícil encontrar un punto intermedio debido a que su principal recurso es apelar a la emoción espectral. Este director muestra un gusto refinado y muy selectivo, también una capacidad muy desarrollada de dotar de sentido un universo ficticio y formas interesantes de explotar recursos narrativos que otros han desarrollado previamente. El siguiente texto busca explorar a Wes Anderson, el autor aquí descrito, desde el relato y buscar patrones reiterativos a lo largo de su obra.

A pesar de ser la puesta en escena el elemento que más resalta de su trabajo, diversos autores -entre ellos Deborah Thomas, Ruchika Gurung, André Crous y Matt Zoller- se han preocupado también por la representación de temas como la paternidad, la burguesía, la nostalgia, la familia y el narcisismo, entre otros, además del tema visual. Es importante resaltar el libro *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, de Mark Browning, pues es una de las obras más completas escritas sobre él y que no se limitan a analizar su obra desde el plano estético. Allí se consignan análisis comparativos entre las películas de Anderson y obras literarias o cinematográficas precedentes. Una idea que atraviesa varios de estos estudios es el recurso satírico de Wes Anderson, clasificándolo incluso como humor negro, *pastiche*, manierista y hasta plano, en cuanto a la construcción de sus personajes dentro de un universo lleno de características plásticas y con apariencias irreales.

El director ha sido reducido a su propuesta estética, dejándolo como un simple manierista que aparenta ser distinto. A fin de cuentas, ¿no es eso lo que busca todo autor, dejar las marcas de subjetividad que hagan que sus películas se parezcan solamente a sus películas, a pesar de no ser el inventor de ninguno de los recursos de los que se vale? Anderson resulta, entonces, siendo un autor muy abordado en la crítica y en la industria cinematográfica, es un referente del cine popular y poco a poco se abre camino entre los más célebres de Hollywood. Entonces, ¿para qué preocuparse por entender a un director que el público adora por motivos superficiales? Porque, para bien o para mal, ha mar-

cado un pequeño punto en la historia del cine y, siendo arte popular, en un nivel avanzado de análisis podría incluso contar sobre el público que lo consume, y no solo sobre su forma de hacer relatos.

A primera vista, parece que sólo buscara entretener e hipnotizar al espectador, hacerlo sentir como si estuviera dentro de una casa de muñecas donde nada es azaroso. Y probablemente lo sea, pero sus decisiones estéticas y narrativas están dotadas de un sentido que puede leerse desde más aristas que la simple estética visual. Ahora bien, para tratar de tomar una muestra representativa de Anderson, se podrían mirar tres películas que resumen su estilo narrativo y su forma de construir relatos propios. Estas son *The Royal Tenenbaums* (2001), *The life aquatic with Steve Zissou* (2004) y *The Grand Budapest Hotel* (2014). Por su prudente distancia cronológica, su carácter “original” (pues no son adaptaciones de otras obras) y su repetición de rasgos interesantes que dan cuenta de la marca autoral, son ejemplos pertinentes para una lectura más o menos completa. La gracia con que Anderson (y sus colaboradores, entre ellos Noah Baumbach y Owen Wilson) escribe sus guiones en las tres películas que aquí se tomarán como muestra, es evidencia de un trabajo minucioso que llega a todos los rincones de una producción de su autoría. No basta con que se vea perfecta en un sentido muy plástico, también hace uso de la representación para poner en pantalla conflictos que van más allá de la caricatura que caracteriza a sus personajes. Aparentemente, estos son estereotípicos y, podría decirse, vacíos. Se repiten una y otra vez en sus películas, por lo que hay quienes dicen que todas son iguales; siempre está el niño que se comporta como adulto, el adulto que se comporta como niño, la familia disfuncional, la figura del “outsider” que quiere encajar, el personaje cuya mirada no expresa más que tristeza y el antagonista con rasgos exagerados.

The Royal Tenenbaums (2001) es el primer ejemplo para ilustrar. Esta cuenta la historia de cómo una familia disfuncional se reúne en torno a la enfermedad del padre, que brilló por ser negligente durante la infancia de sus hijos. He ahí el arquetipo número uno: el padre ausente. Sus hijos Margot, Richie y Chas son prodigios del teatro, el tenis y los negocios, respectivamente; y su madre, Etheline, tras separarse de Royal, el padre, debe ser la cabeza del hogar y llenar el vacío. A grandes rasgos, la película está llena de momentos trágicos; un divorcio, un intento de suicidio, una grave enfermedad en la familia, una muerte, un fracaso profesional, muchos secretos y peleas con violencia explícita son al-

gunos de los rasgos emocionales de esta historia. Si esta fuera real, solo habría una palabra para describirla: dramática. Pero no lo es. Ni siquiera en la pantalla. Como otras películas de Wes Anderson, *The Royal Tenenbaums* responde a un modelo no mimético de narración, en el que el relato se presenta de forma tan artificial que parece una sátira. Este recurso corresponde a lo que Mijail Bajtin nombra degradación, al hacer una lectura del arte medieval:

Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas “nobles” de la literatura y el arte medieval. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y también materializa (Bajtin, 1987, p. 25).

Esta caracterización viene de la literatura medieval, pero, desde una perspectiva del relato, puede aplicarse al cine mientras se estén analizando las estructuras narrativas. En este caso, lo visual no es el objeto principal a observar, pues este no es más que uno de los ingredientes que logran un resultado plástico, poco realista. Este se conjuga con los diálogos extremadamente refinados que sostienen los integrantes de la familia Tenenbaum. A pesar de la serie de acontecimientos trágicos que se presenta durante la película, esta es contada de forma que el espectador logre verla como una comedia. Es básico, pues las situaciones casi absurdas que allí se registran tienen una intención emocional en un plano satírico; Wes Anderson logra que la risa sea el elemento transversal de sus filmes y, a través de esta, le hace frente a lo que representa. Es el objeto burlándose de sí mismo, criticándose, haciéndose frente y reduciéndose a unos cuantos rasgos estereotípicos.



Esto último es crucial en las situaciones que construye Anderson, ya sea por su presentación idiosincrática o por su poca verosimilitud. Sin duda alguna, el director construye mundos artificiales, absurdos. Él, a diferencia de la mayoría de directores de Hollywood, no muestra interés de imitar la realidad, y parecería que busca escapar de esta con tantas ansias que termina por encerrarse a vivir en su propio universo con música indie y superficies sintéticas. Es tan detallada esta construcción que el espectador termina por creerse todo lo que allí ocurre sin cuestionar la curiosa forma de narrar de Anderson, a pesar de que este no se fíe de la clásica mimesis que suele convencer al público. Claro está, él se vale más de la emoción, que es lo que le interesa.

The Life Aquatic with Steve Zissou (2004) es un ejemplo ideal de este efecto. En este filme, un explorador va en busca del tiburón que mató a su mejor amigo y en el camino descubre que tiene un hijo, se enamora, pelea, llora y sana heridas. Su perfil es muy simple: es terco, un padre ausente, caprichoso y egoísta, pero muy sensible. Su esposa es todo lo contrario: es ella quien mantiene vivas las exploraciones, toma decisiones, piensa las situaciones, es realista. En esta película hay numerosos personajes y no faltan las figuras que siempre representa Anderson, pero hay algo nuevo, y es que los personajes son conscientes de su condición ficticia. Estos hacen gestos y comentarios sutiles con los que dan a entender que este mundo perfectamente construido no se justifica a sí mismo más que en la pantalla; hay diálogos absurdos, gestos exagerados, peleas y varias formas de romper la cuarta pared.

El absurdo aquí se puede relacionar con la concepción satírica de Bajtin, pues este lo menciona como uno de los elementos de la estética de lo grotesco al definirla en su obra *El arte popular en la edad media y en el renacimiento*. Este puede desarrollarse a profundidad en otro contexto, resulta pertinente al hablar de lo grotesco por tener elementos similares y por su aplicabilidad en la obra de Anderson. En el artículo *Fatherhood Narcissism and Indulging in the Absurd in The Life Aquatic with Steve Zissou*, Ruchika Gurung identifica diálogos y escenas de *The Life Aquatic* que responden a las características del teatro del absurdo desde la definición que ofrece Albert Camus. Si bien su texto se enfoca en una sola película, se apoya en directores que comparten estilo con Anderson, como Woody Allen y Jim Jarmusch. También se apoya en *Wiseman's Cinema of the Absurd* para explicar elementos audiovisuales del absurdo, como lo son el humor negro, la hipérbole y la ironía. En este libro se explica cómo Frede-

rick Wiseman, a través de sus documentales, logra ilustrar el absurdo. Esto da cuenta no sólo del uso de un estilo estético y narrativo que se puede rastrear en varios directores, sino también de la aplicación de conceptos literarios en el cine. Además, tanto Wes Anderson como Frederick Wiseman –ambos con un estilo cinematográfico distante, a primera vista– son catalogados dentro de una categoría similar; en el caso de Anderson, se le atribuye el uso de la “realidad ficcional” (Crous, 2010), y en el de Wiseman, se habla de una “ficción de realidad” (Armstrong, 1988). Por su parte, Crous define los elementos ficcionales en la **realidad ficcional** como:

“verdaderos” dentro de la diégesis, pero cuando la diégesis se reconoce a sí misma como un artificio (falsa), un entendimiento en la realidad ficcional se vuelve más difícil y estos mundos pueden ser al mismo tiempo verdaderos y falsos (Crous, 2010. Traducción propia).

Diez años más tarde, Anderson presenta su forma más perfeccionada de relatar. *El gran hotel Budapest* (2014) es la película en la que más acentuado está el estilo visual de Anderson y en la que se pueden desglosar con mayor facilidad las estructuras narrativas. Su historia se basa en los relatos del escritor Stefan Zweig, y cuenta cómo un humilde botones, Zero Moustafa, llega a ser dueño del Gran Hotel Budapest. Desde la premisa hay un guiño a lo emotivo, pero esto se acentúa a medida que avanza el relato, pues está construido a partir de niveles narrativos y cada uno cuenta con una estética propia; el primero se desarrolla en la actualidad, el segundo en 1985, el tercero en 1968 y el último en los años treinta. Cada nivel tiene un formato de imagen distinto, correspondiente al predominante en la industria cinematográfica de la época, un manejo de cámara diferente y, como es de esperarse, una paleta de colores para cada grado de profundidad, siendo el primero más realista, menos controlado, y el último, el más profundo, el más plástico.

Es importante enumerar algunos personajes que logran no sólo darle vida al filme, sino también afinar el estilo narrativo (y estético, aunque esta no sea la discusión) de Wes Anderson: Monsieur Gustave, un elegante *concierge* obsesionado con pequeños detalles (lo que indica que podría ser una auto-representación del director); Zero, un botones con poca experiencia y menos malicia; Dimitri y Jopling, dos antagonistas irracionales y con rasgos exagerados, grotescos y absurdos; y Agatha, la novia de Zero, quien, como ocurre en *Life Aquatic*, también es un “polo a tierra”, probablemente el personaje más racional y quien

finalmente es clave para la resolución del conflicto. Una vez más, Anderson llena de emoción una serie de escenas planas a través de sus diálogos refinadísimos y juegos satíricos. Su puesta en escena logra representar lo que Edward Branigan llama “el set de cajas chinas”, donde una historia se inserta dentro de otra, y así sucesivamente, a través de un personaje.

Si bien todas las películas de Wes Anderson responden a una estructura muy similar y presentan los mismos arquetipos en sus personajes, lo interesante está en ver cómo se conjugan todos los elementos: los roles son reiterativos, los conflictos tratan temas similares, pero el desarrollo de cada relato va por su lado, siempre haciéndole frente al mundo extradiegético como otro universo. Lo caricaturesco es probablemente lo más característico de Anderson, lo que lleva a pensar que probablemente el autor se compromete con un discurso social, pues el uso de la sátira da cuenta de una división del mundo y una concepción autorreflexiva en los personajes. Finalmente, y con ayuda del último nivel narrativo en *El Gran Hotel Budapest*, es visible cómo se experimenta el verdadero límite del relato fílmico: el espectador puede entrar en la profundidad de la historia, pero siempre va a depender de las funciones de los personajes, de sus roles, pues lo que muestre la pantalla va a depender, a nivel narrativo, de estos. Este es, posiblemente, el campo donde Anderson se muestra más complejo, y es por esto que reducirlo a su propuesta visual como el motivo para pensarlo es una maña a superar.

Referencias

Bajtín, Mijail. 1966. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España. Alianza.

Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York, Mouton.

Browning, Mark. 2011. *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. Santa Barbara, Estados Unidos. ABC-CLIO, LLC.

Crous, André. 2010. True and False: New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman. *Ata University Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010) 121-131.

Este texto se escribe sobre la premisa de que la obra de Wong Kar-Wai es uno de los veinticinco hitos del cine en el último cuarto de siglo*. Esto por ser un cine único y lleno de virtudes: sus exploraciones sobre la hondura o imposibilidad del amor, su habilidad para entrecruzar relatos, esa musicalidad de sus películas sostenida por entrañables melodías, sus personajes estafalarios, contenidos, mágicos o trágicos, y esa poesía visual sin igual y reconocible que es el aglutinante de todos los anteriores elementos.

Surgió en un medio dominado por el cine comercial y de acción, la cinematografía de Hong Kong de los años ochenta, y si bien empezó mimetizado con ese entorno en su primer filme, *As tears go by* (1988), ya dejaba ver destellos de lo que sería su estilo y su universo. La historia de gánsters de poca monta y sus rivalidades con las demás pandillas era parecida a tantas otras producidas allí, pero sobre esa burda trama entretejió una relación amorosa cuyo contraste con el relato de acción resulta aun más violento que este. Tal contraste lo retoma en películas posteriores con mayor eficacia y estilización, aunque ya el amor o el desamor predominando sobre la violencia.

Sin ley ni guion

Sin duda es un cineasta diferente a todo lo conocido, y para serlo tuvo que pensar diferente. Trabajar sin guion, por ejemplo. Ya con este solo hecho reniega de lo más sagrado de la esencia y la tradición cinematográfica. Este aspecto, como es apenas lógico, tiene unas significativas implicaciones en su forma de trabajo y en el resultado final. Entonces los conceptos de improvisación e intuición aparecen de inmediato como directas consecuencias.

El primero, la improvisación, se refleja principalmente en las actuaciones y en los diálogos. Seguramente por eso se acompaña casi siempre con los mismos actores, como Maggie Cheung y Tonny Leung. Solo la cercanía con unos actores constantes le podría permitir trabajar de esa forma, porque necesita compinches, que en muchos casos son también coautores que contribuyen a la

construcción de los personajes y de la historia, gracias a todo ese conocimiento orgánico e interiorizado que ya tienen del universo emocional y visual de Wong Kar-Wai.

En cuanto a la intuición, esta se manifiesta en las decisiones sobre la historia y los personajes a medida que ellos van tomando su azaroso curso sin la presión de un guion de hierro. *Happy Togheter* (1997) es un buen ejemplo de ello. El accidentado rodaje en Buenos Aires, la temprana partida de uno de los actores principales o las dificultades por la diferencia de idioma y cultura, hicieron que el relato tomara un rumbo muy distinto a ese bosquejo general inicial, el cual solo partía del hecho de que la capital argentina quedaba en las antípodas de Hong Kong y de un ambiente obtenido de la literatura de Manuel Puig. Pero luego de ver el documental *Buenos Aires Zero Degrees* (Pung-Leung Kwan, 1999), se puede deducir que el resultado final, con todos sus sustanciales cambios, quedó mejor que lo que en principio estaba planeado.

Y si no necesita trabajar sobre un guion bien definido, mucho menos le interesan las convencionales estructuras y recursos de la narrativa clásica. De manera que también rompe con la linealidad narrativa y cronológica, pero no como producto de esos jugueteos discursivos que tan de moda están ahora por una suerte de impostura posmoderna, sino como una necesidad de esa escritura intuitiva que lo define, de esa conexión emocional y poética que hay entre los distintos personajes, ya sean de una historia común o no. Esa naturaleza etérea y elusiva de sus imágenes y personajes, necesariamente se ve reflejada en la narración.

En este sentido, es necesario anotar que Wong Kar-Wai recurre a un recurso que, como la música, la fotografía y el tema de cada filme (que es el mismo siempre), le permite dar unidad a su narrativa sin patrones. Ese recurso es la *voice over*, esa especie de voz interior de los personajes que sirve de narración de hechos ocurridos fuera de campo, de descripción de las emociones del momento o de soliloquios intimistas y reveladores, generalmente cargados de una bella y dolorosa melancolía. Este recurso lo lleva al extremo con *Fallen Angels* (1995), en la que prácticamente no hay diálogos, casi todo el texto es esa voz interior de cada uno de los personajes.

Únicamente su primera y última película, *As Tears Go By* y *The grandmaster* (2013) están cerca de la narrativa clásica y del uso convencional del guion. La

explicación de esto es simple: son las que están más cerca de la industria y definidas por el cine de género. La primera porque en ella estaba condicionado por los productores cuando apenas empezaba su carrera, y la última, por el gran presupuesto con que contaba y por tratarse de un biopic sobre Ip Man, el gran maestro del Kung Fu, célebre por haber formado a Bruce Lee.

Aunque, paradójicamente, en medio de ambas está una verdadera película de género, *Ashes of Time* (realizada en 1994, pero con su estreno y una nueva versión en 2008). Se trata de un *wuxia* (melodrama de época y artes marciales) que escamoteó lo que justamente busca el público en ese género, los combates y la acción, en favor de sus acostumbradas historias de amor y desamor, en este caso cargadas de venganzas, heroísmo y misticismo.

Adicionalmente, a esa narrativa tan trasgresora y personal no podía sino corresponder una concepción visual igualmente auténtica y rebelada contra la norma y la uniformidad. En complicidad con el director de fotografía Christopher Doyle, Wong Kar-Wai consigue lo que sin duda es una suerte de poesía visual. Tal vez es un lugar común usar esta expresión, pero es la mejor forma de designarlo, porque es la más precisa, pues sus imágenes son eso, no solo el simple registro con la cámara de unos lugares y actores, sino unos hermosos y sugestivos universos llenos de sensualidad y aires melancólicos, los cuales son logrados a partir de una estilizada dirección de arte y captados por una cámara que acaricia ese espacio o lo atisba de lejos, dejando entre la cámara y los actores una serie de objetos que “ensucian” y embellecen los encuadres. Esto es complementado con la luz y el color como bases de esa etérea materialidad, así como con recursos como la cámara lenta, el congelado o el desenfoque.

Del amor inacabado

Como todos los grandes artistas, el amor es el tema que lo obsesiona. Pero en su universo, este es siempre un sentimiento condicionado por la expectativa y el padecimiento del amor inacabado, cuando no imposible o simplemente frustrado. Esta condición es un sino que impera en todas sus películas, solo *Chunking Express* (1994), la película a partir de la cual empieza a ser un consentido de los grandes festivales, deja abierta una posibilidad al final con las dos parejas que la protagonizan; mientras que *My Blueberry Nights* (2007) lo hace solo con una de las historias. En el otro extremo está *Happy Together*, la más

amarga y desesperanzadora de todas, la historia de una relación determinada por condiciones marginales: una pareja de homosexuales, expatriados y sin dinero, a quienes no solo se les acaba el amor una sino muchas veces, por lo que el “volvamos a empezar” puede resultar más doloroso que terminar.

Days Of Being Wild (1990), *In The Mood For Love* (2000), *2046* (2004) y *The Hand* (segmento de la película *Eros*, de 2004) son las más parecidas entre sí en su tratamiento sobre este sentimiento supremo. En todas ellas sus personajes son víctimas de las veleidades del amor, cuando no de su ausencia y de su añoranza en medio de una soledad solo paliada por constantes bocanadas del humo de los cigarrillos (que incluso llegan a ser un constante leitmotiv argumental o visual).

En Wong Kar-Wai el amor es siempre un asunto atado a cada cosa y momento de la vida. Se puede manifestar en la fecha de vencimiento de una lata de piña o en la forma misma de entender el mundo. El amor en sus historias es un sentimiento que se busca con anhelo o del que se huye cobardemente, porque muchos de sus personajes empiezan con lo primero y terminan con lo segundo, pocas veces hay términos medios. Y así mismo es el cine de este fascinante director, una búsqueda y una huída, búsqueda del elusivo sentido del amor a través de la poesía de sus imágenes y huída de los caminos recorridos por el cine de siempre.





“SERÍA DIFÍCIL PARA MÍ HACER UNA PELÍCULA SOBRE LA AMÉRICA CONTEMPORÁNEA. VIVIMOS EN TIEMPOS MUY OSCUROS Y HEMOS IDO PERDIENDO NUESTROS ESPACIOS ABIERTOS...”

Terrence Malick

ENSAYOS SOBRE LA CRÍTICA DE CINE

Lo que fue en sus inicios una intención periodística por informar y especular en el marco de la reseña respecto a ese fenómeno llamado cine dentro de unas circunstancias adversas, de posguerra y de fractura social, se convirtió hasta hoy en un oficio que, si bien no es el más reconocido, cumple un papel fundamental, tanto dentro de la industria como dentro del arte, es decir, genera tanto lenguajes académicos y económicos, como estéticos y éticos. Moviéndose dentro de esta dupla, el crítico no debe ser solo intérprete legitimador de una voz oficial, institución o medio, sino que se entrega desde su materia prima, las películas, a descifrar lo que hay de humano, de colectivo, de significativo, en esa especificidad que representan 120 minutos frente al proyector; y a su vez, qué hay de específico, de novedoso, de original, de sincrónico, en esa diacronía que representa el subtexto, el contexto o lo sintomático de la película.

Para empezar a definir, en palabras de Bordwell (1989), la crítica no es ni una ciencia ni un arte, pero se parece a ambas en tanto implica habilidades cognitivas, pero también imaginación y creatividad: “Está muy claro que la crítica deleita a quienes la practican, produce la satisfacción intelectual de la resolución de problemas, el placer de comprender en mayor profundidad una obra de arte admirada o el dominio de una técnica.” (p.59). De esta manera, el quid de la crítica es, por un lado, la hermenéutica explicativa y por otro, lo simbólico y lo sensible, trasmitiéndolo -según el nivel de profundidad deseado- a determinado público, que puede ser cinéfilo, especializado o amateur. No se trata de máquinas dirigiéndose a máquinas, sino de la vida misma expresada en formato escrito, donde el cine tiene un carácter también vital: es un ojo humano mirando otro ojo humano, que será mirado, absorbido, por otro ojo humano y así ad infinitum.

Por eso, hablar de disciplinas o géneros puros se vuelve peligroso en las estancias del arte, donde juega principalmente la subjetividad (motivaciones, percepciones personales, saberes), dado que si bien la comprensión racional (tiempo-espacio de la historia, montaje, etc.) se ocupa de los significados manifiestos, directos o explícitos, la interpretación profunda comienza a inmiscuirse

en las instancias de lo oculto y lo subyacente al gesto donde es lo subjetivo sincronizado con las observaciones técnicas y dramáticas lo que define la fuerza o belleza del relato.

El crítico ejerce, por ejemplo, un significado referencial cuando se basa en el mundo ofrecido por el filme, el argumento y el relato; ejerce un significado explícito cuando profundiza desde la historia hacia lo que quiere tratar (temáticas) y las relaciones dentro de ese mundo; posteriormente, puede pasar a un análisis implícito, desentrañando lo no-obvio, una imagen-símbolo en el marco de lo relatado; y finalmente, puede ejercer una crítica sintomática descubriendo el contexto que enmarca la época y las situaciones del fenómeno contado, el material reprimido, lo que no se muestra directamente pero se esboza, y para lo cual el crítico debe tener un conocimiento excedente y complementario, pues llega hasta un estadio de análisis acerca de las fuerzas enunciativas, o sea una manera de acceder a los pensamientos de una época.

Sin embargo, la crítica como disciplina del lenguaje que produce otro fragmento de lenguaje se rige por unos parámetros históricos, progresivos e institucionales que ayudan a comprenderla y validarla tanto dentro del gremio como ante los lectores, siendo en definitiva una triada entre: Interpretar, explicar y persuadir, que no es nunca dogmatismo, sino una visión más que genera debate y opinión desde su claridad retórica, sin olvidar la carga de consistencia histórica y cinematográfica del crítico, pues son “los factores sociales los que moldean no solo el resultado interpretativo sino la misma noción de lo que se considerará como un ensayo revelador o una poderosa demostración teórica pues la institución establece los objetivos (p.30)” a la luz de su época. Y acá es fundamental comprender lo que Bordwell llama la **plausibilidad** del crítico, es decir, la capacidad retórica que sus producciones tienen en materia de audiencia contemporánea y persuasión actualizada, o sea, una preocupación esencial: ¿cómo hablarle a la audiencia actual (de cada crítico)?

La pregunta es, entonces, ¿qué crítica quiere realizarse?, una formal, explícita, basada en el relato y lo que se muestra dentro de un cine aristotélico, lineal (típica película taquillera); o una psicológica, basada más en los personajes, sus pensamientos y acciones en una trama de bucles, sugerente (implícita, como en *Memento*, 2000); o por el contrario, una crítica mayormente ideológica, cargada de contenido social y contexto político, de clase (sintomática, como la paradigmática *El acorazado Potemkin*). Pero no está de más ser consciente

de que, la mayoría de las veces, la película responde a esta pregunta en tanto demanda un análisis específico, inclinada más hacia alguno de los aspectos mencionados, revelando así una carga de significados e intenciones desde su mismo origen y realización.

El ejercicio de la crítica de cine es una hermenéutica existencial en tanto se compone de un proceso cognitivo que genera una hipótesis que se va cargando de afirmación o negación con cada cuadro; pero más allá de la hipótesis está lo que de humano tiene el cine, es decir, los universales: el amor adolescente, el dolor de la muerte, los clichés del fracasado o el *nerdo*, que a la larga se convierten en la herramienta cultural moderna por excelencia: El símbolo¹. Para explicar esto extensamente, puede estudiarse el papel creciente de las teorías psicoanalíticas² en la historia de la crítica cinematográfica en la década de los años setenta como elemento implícito y en parte sintomático de las personas y la sociedad: una escena no mostraba solo el conflicto de los personajes, sino que estaba ya cargado con el símbolo del deseo sexual, la vida eterna o el impulso thanático propio de la modernidad y pos-modernidad, donde podía leerse en clave de **síntoma** una problemática. Así se instaura el marco del deseo humano como campo semántico susceptible de ser leído, y atado a esto, insisto, nuestra existencia, debatiéndose entre impulsos duales.

Ahora bien, si nos leemos desde la condición existencial, nos estamos leyendo a la luz del tiempo, condicionados por nuestra propia finitud, del mismo modo que el cine sitúa a sus personajes en una temporalidad finita y luego el cine lo proyecta ante el espectador como tiempo narrado, progresivo. A través del cine nos acercamos a nuestra propia existencia en sentido histórico, ejerciendo también una acción semántica como testigos oculares de lo no lingüístico, que luego el crítico desde lo lingüístico reconstruye, desarrollando tramas, comprendiendo la función social de aquello que la industria -oficial o independiente- está inyectando en la sociedad.

Sin embargo, es solo a través de la experiencia histórico-lingüística que el individuo puede comprenderse a sí mismo en la vida histórico-práctica, por

1 Con símbolo me refiero a patrones y arquetipos culturales insertados en la mentalidad que actúan inconscientemente y se vuelven instrumentos de poder emotivo.

2 El concepto de contenido o material reprimido hace parte de estas corrientes.

eso el papel del cine es esencial para la comprensión de las interrelaciones, al igual que el papel del crítico lo es para la retroalimentación de lo representado/sentido³. En definitiva, saber mirar en retrospectiva, con otros ojos, a eso que somos y que nos compete por ser todos humanos, se convierte en una fuente de conocimiento pues la conciencia histórico-sensible no es algo que pertenezca de manera inherente al hombre, sino que advenimos a ella como forma de apropiarnos de nosotros mismos.

La intención es entonces señalar que el cine como arte **humano**, se carga de valores y emociones, construye mundo, abre paso a la cultura y se vuelve a su vez acontecimiento histórico en tanto afecta a esa esfera que abraza al crítico, al espectador y al equipo realizador⁴. En últimas el cine termina nadando en los mares insondables de la intersubjetividad, desde donde el crítico lo aprende, es decir ileer a la vida desde la vida! Aprende a leer el dolor histórico en las películas, o la risa irónica de una comedia negra que cambia con cada periodo, o la construcción aristotélica del drama, adecuando también la trasmisión de su saber a cada medio⁵.

El cine a la luz del ejercicio interpretativo nos permite vislumbrarnos, vernos reflejados en la alteridad, y desde esa alteridad, reinventarnos, afirmarnos o destruirnos. En conclusión, puede existir un despertar intelectual y emocional (consciente) -aunque no sea esa la función principal- en la crítica, en el sentido de que estamos mirando de frente la existencia propia desde otros⁶, comprendiéndonos en marcos de interpretación externos que se vuelven análogos para quien escribe, incluso detractando un poco, como es natural en lo humano, la objetividad que tanto anhelan los puristas de las disciplinas sociales.

3 No adjudico acá una función educativa o formativa del cine, simplemente describo al cine como una ventana donde el hombre puede mirarse desde muchas posibilidades.

4 Una esfera compleja donde existe una red de relaciones variadas alimentando un mismo pensamiento colectivo, cuestionándolo o reformulándolo.

5 Hoy la crítica no es solo escrita, es también radial o narrada por en on-line video.

6 En mi opinión, una crítica que se quede en elementos técnicos, dramáticos o de argumento, sin una reflexión o análisis sintomático, se queda un poco corta en su ejercicio.

Referencias

Seminario de Crítica de cine, Colombo Americano Medellín 2017

Reinhart Koselleck. (1993). Futuro- Pasado. Barcelona: Paidós. 287

David Bordwell . (1989). El significado del filme. Barcelona: Paidós.



El primer paso para ser crítico es ser un buen lector, del cine. De ahí se desprende la materia prima esencial de este oficio. Porque lo otro, el escribir, se aprende escribiendo. La crítica de cine tiene más de lectura que cualquier otra cosa. Y como buen lector entiéndase esa capacidad que se tiene de leer entre líneas, de explorar con conciencia la naturaleza del texto, en este caso audiovisual, encontrando significados. Esa lectura debe ir acompañada tanto de criterio como de ingenio, y necesariamente debe ir anclada a indicaciones textuales verificables, y no a simples especulaciones.

El criterio según su definición filosófica “es una especie de condición subjetiva que permite concretar una elección. Se trata, en definitiva, de aquello que sustenta un juicio de valor”. Es decir, que existe una valoración u opinión razonada influenciada por la percepción, que es la manera en que una persona organiza e interpreta información, enteramente sensorial. De hecho, el cine de por sí es una experiencia sensorial, un placer estético al que muchos asisten. Ahora bien, el ingenio por su parte, es esa capacidad de inventiva que en este caso está asociada a la palabra escrita. Con estos dos elementos se precisa una lectura que finalmente se transcribe a un texto dirigido al público.

La verdadera misión de una crítica se alcanza necesariamente cuando esta es leída. De allí parte una premisa importante a la hora de construirla; esta debe ser explícita. Tanto el lenguaje como los niveles de abstracción deben estar al alcance de un público, también lector, para facilitar la comprensión del film, o al menos de las ideas plasmadas en el texto crítico. Esa condición de ser vehículo para la comprensión le otorgan unas características universales y didácticas que se deben respetar si vemos en este oficio una labor social.

Sin embargo, esto no es una condición sine qua non para que el objetivo se cumpla; hay críticos que dirigen sus lecturas a públicos especializados y olvidan al espectador promedio, usando abstracciones incluso más ambiguas que las mismas películas comentadas. Pero bien, si regresamos a la función que le da valor a las críticas -el público- resulta más decisivo llegarle a él de una manera clara y directa, sin descuidar el carácter ingenioso que pueda añadirse a la lectura-crítica.

La experiencia cinéfila sería un elemento adicional que se suma al criterio y al ingenio para la construcción de esa lectura. En la capacidad de abstracción del crítico va a influir mucho el conocimiento sobre el cine y, sobre todo, la identificación de los elementos cinematográficos y la originalidad de historias y narrativas. Podría sumarse la cinefilia, no obstante, resulta una condición pasional que le haría falta un carácter profesional para acompañar lo emocional con lo intelectual.

Todo ese bagaje sobre cine, las horas frente a la pantalla y la cantidad de lecturas posibles, tienen algo que opaca de alguna manera la capacidad de asombro. La lectura estará sin duda condicionada a la comparación, y el crítico dentro de su oficio involuntariamente dispondrá en su creación de significados reprimidos fruto de la experiencia cinéfila. Y aquí es donde vuelve y se hace importante el ingenio, porque, así como para el crítico las películas tienden a parecerse, para el lector-espectador las críticas también.

La lectura de las películas debería ir más allá del juicio de valor para apelar a las intenciones del relato y la narrativa. Y es ahí cuando cobra importancia el rastreo de significados que plantea David Bordwell, expresamente los significados implícitos y sintomáticos. Con esta identificación de significados, el panorama de la lectura se amplía y trasciende lo anecdótico de la experiencia sensorial personal para darle paso a la comprensión y luego a la interpretación.

Finalmente, a la lectura le haría falta tiempo y espacio para migrar al medio por el cual será transmitida, generalmente el escrito. Hace falta asimilar la información que brinda un texto cinematográfico, digerirla, trasladarla a un lenguaje escrito repleto de recursos. Con un criterio forjado, el ingenio en la lectura, la experiencia cinéfila, el tiempo y el espacio, es posible desarrollar la crítica de cine; un oficio que es lectura primero, para luego ser escritura.

El proceso por el que un espectador construye la opinión de una película es diferente a la experiencia que tiene un crítico de cine. Si bien el segundo es también un espectador, su oficio le impide ver una película omitiendo ciertos elementos. Veremos algunos de ellos.

En su quehacer, el crítico de cine ve, lee y escribe sobre cine. Esta inmersión en lo cinematográfico le permite desarrollar una sensibilidad que le da cada vez más herramientas para valorar una obra. La lectura y el visionado de películas cambian la forma como se ve cada obra: De repente el lenguaje audiovisual salta a la vista con más intensidad, como también lo hacen los elementos que un espectador ve en un *segundo plano*. Haber visto el trabajo de un actor o un director en una obra previa permite tener mejores criterios para determinar si en la última película hay buenas interpretaciones o un avance del director.

También aparecen consideraciones sobre cada parte de la película, como descomponiendo la obra para exaltar sus aspectos más brillantes: la fotografía, el vestuario, la música y el diseño sonoro se pueden describir individualmente a pesar de que integran un todo (que también se puede describir). Pero el crítico no se queda en la descripción, pues utiliza argumentos para persuadir y convencer a los demás de sus percepciones.

Esta es otra gran diferencia en las percepciones que construyen los espectadores y los críticos de una película, en su capacidad para construir argumentos convincentes en defensa o en contra de una obra más allá de la descripción. No siempre sucede, pero la mayoría de veces, por las herramientas que ha conseguido, es el crítico quien siempre tendrá más formas de demostrar sus postulados. Sin argumentos el crítico no podría ir más allá de la exposición, pues sus textos serían una transcripción de lo que ve cualquiera en una obra: un número limitado de personajes, un lugar y una época donde se desarrolla la historia, una trama definida, etc.

Este contacto con el lenguaje y el dominio de la argumentación no es lo único que aumenta la baraja con la que el crítico de cine establece la percepción de

una película. Los temas también comienzan a repetirse una película tras otra y, como el crítico tiene el hábito de ver la mayoría, aumentan sus posibilidades de ser quien tiene la mayor autoridad para hablar de originalidad y belleza. Cuando uno de estos temas reviste especial interés para el crítico, este se adentrará con mayor profundidad en sus formas de representación y en las construcciones personales que hacen los autores en obras de este tipo.

Por esa razón, el crítico de cine tiene la capacidad de analizar una película desde todos los niveles que propone Bordwell: referencial, explícito, implícito y sintomático. Un espectador avezado podría llegar hasta el nivel implícito y un espectador ocasional al explícito. Esto es posible gracias a la larga tradición de la fábula que habituó a las personas a que cada narración puede ser asociada a una intencionalidad o a una moraleja.

Pero también existen elementos comunes a la experiencia de uno y otro a la hora de mirar una película: Ambos, crítico y espectador, no pueden despojarse de sus creencias morales, de su historia personal o de sus más arraigados gustos a la hora de establecer la opinión sobre una película. Aunque varía de un individuo a otro, es indiscutible que las personas construyen una percepción desde sus experiencias y creencias. Lo que empieza a establecer distancias entre uno y otro es la formación especializada del crítico, la cantidad de referentes adicionales que posee a la hora de valorar una obra y su capacidad para transformar las ideas que tiene de la obra en un producto tangible como un texto o video.

Libros como los del teórico David Bordwell comprueban que, gracias a esta capacidad de análisis y transformación de las ideas, es posible discutir sobre la especificidad del cine y estudiar los mecanismos que nos permiten comprender una película. Además de su oficio como crítico, los escritos de este autor constituyen a una auténtica generación de conocimiento, pues también surgen a partir de las herramientas adquiridas por el escritor a través del visionado, la escritura y la lectura sobre cine.

En otras palabras, si una persona no logra materializar sus ideas sobre una película en un texto coherente y argumentativo, no puede llamarse crítico de cine. Un cinéfilo podría conversar largamente sobre lo que significó para él ver

una película, pero un crítico puede hacer lo mismo y luego plasmar sus afirmaciones de manera que sirvan a interlocutores conocidos o desconocidos. Lo que empezó como una conversación es ahora un escenario incierto, porque rara vez sabe el crítico si su texto fue leído y no siempre hay retroalimentación. Sin embargo, a diferencia de un diálogo apasionado sobre una película, el crítico ha conseguido superar la fugacidad de la palabra hablada y la caducidad de las ideas que llegan (y se van) a nuestra mente cuando terminamos de ver una película. El crítico ha concretado su percepción en un texto o video que se puede discutir, reproducir, compartir, citar, leer y releer.

A modo de conclusión, podría decirse que el crítico propicia un conocimiento más detallado de las obras que estudia obligándose a ver el cine de otra manera, mientras que el espectador se enfrenta a las obras con menos información y más inocencia. El encuentro entre los conocimientos de uno y el desconocimiento del otro reivindica la importancia de la crítica de cine, porque se convierte en una especie de faro que ilumina (o contrasta) el mar oscuro de posibilidades de interpretación que puede llegar a ser una película.

*A veces los críticos se enredan en pequeñas escenas
que aparentan ser grandes.*

El mundo se incorpora a través de nuestros ojos y algunos sentidos. Su representación está descrita entre las posibilidades del entendimiento y el goce ante el descubrimiento, aun así, con la imagen, sucede algo muy singular, ocupa la mayor parte del tiempo de nuestra cotidianidad e ignoramos las herramientas o instrumentos para encarar un ir más allá de lo sustancial e incorporar lo esencial de cualquier producto audiovisual.

Es quizá por esto que tanto se escucha decir, el cine no tiene quien le escriba, justamente el caleidoscopio padece de ceguera y el abanico de la oferta en cartelera está como un periscopio, observando por encima de las producciones cinematográficas en una posición que impide conocer el cine de otras periferias y latitudes. Por tanto, ya tenemos una crítica condicionada, si el camino es lo que muestra la exhibición.

De otro lado, tenemos cualquier cantidad de atmósferas visuales en las aceras de las ciudades en ventas piratas y de ambulantes, o el laberíntico mundo de la internet. Así, quien vea alguna de estas películas, podrá escribir sobre ellas en pequeños espacios digitales o impresos para moderar e incentivar el acercamiento a otras pantallas, desde sus casas o dispositivos móviles, alejadas de las salas comerciales.

Ante este panorama, la crítica está siendo paliativa. De allí que sea pertinente retomar a Bordwell (1989) en su texto *El significado del filme*, donde afirma: “los seres humanos poseen capacidades inductivas que gobiernan la búsqueda cotidiana de sentido, y dichas capacidades desempeñan un papel muy importante en la interpretación de obras de arte”, es decir, para ese contexto la crítica estaba racionalizada, y de paso, la interpretación se había convertido en una herramienta para los críticos especializados.

Sin embargo, teniendo en cuenta que la crítica no es una ciencia ni un arte, se parece en ambos a los dos, porque depende de las capacidades cognitivas del espectador y su relación con el mundo, a través de la imaginación y el conocimiento. Ahora bien, se le considera a la crítica un fragmento del lenguaje, ya que se utilizan metáforas y juegos de palabras, una prosa común, podría decirse. Aunque se asume que los críticos tienen la razón so pena del bagaje y erudición.

De alguna manera, el crítico de cine es un agente dentro del eslabón de las producciones cinematográficas. Paradójicamente, no alimenta directamente la industria, pero sí puede influir el gusto e interés de un aficionado desprevenido. De todos modos, sí debe evitar ser el servidor público comercial de alguna distribuidora y mantener su convicción y criterio que despierta el contacto con la obra, él y la película.

De ahí el énfasis en la interpretación, recordemos que Bordwell hace mención de dos tipos o métodos que existieron bajo formas diversas: La explicación temática, que se desarrolló durante las décadas de 1950 y 1960; y la lectura sintomática, que ganó y tuvo auge durante la década de 1970.

Ante estos caminos, que coexisten, es urgente un crítico que legitime su postura, empleando la deconstrucción de la escritura, la comodidad protocolaria de los campos semánticos y, a partir de ellos, innovar su creación. Esto es finalmente una crítica, una bóveda celeste ante infinidad de posibilidades, y es la vida misma la que permite intercambiar miradas, mestizajes, retazos, hibridaciones y exploraciones.

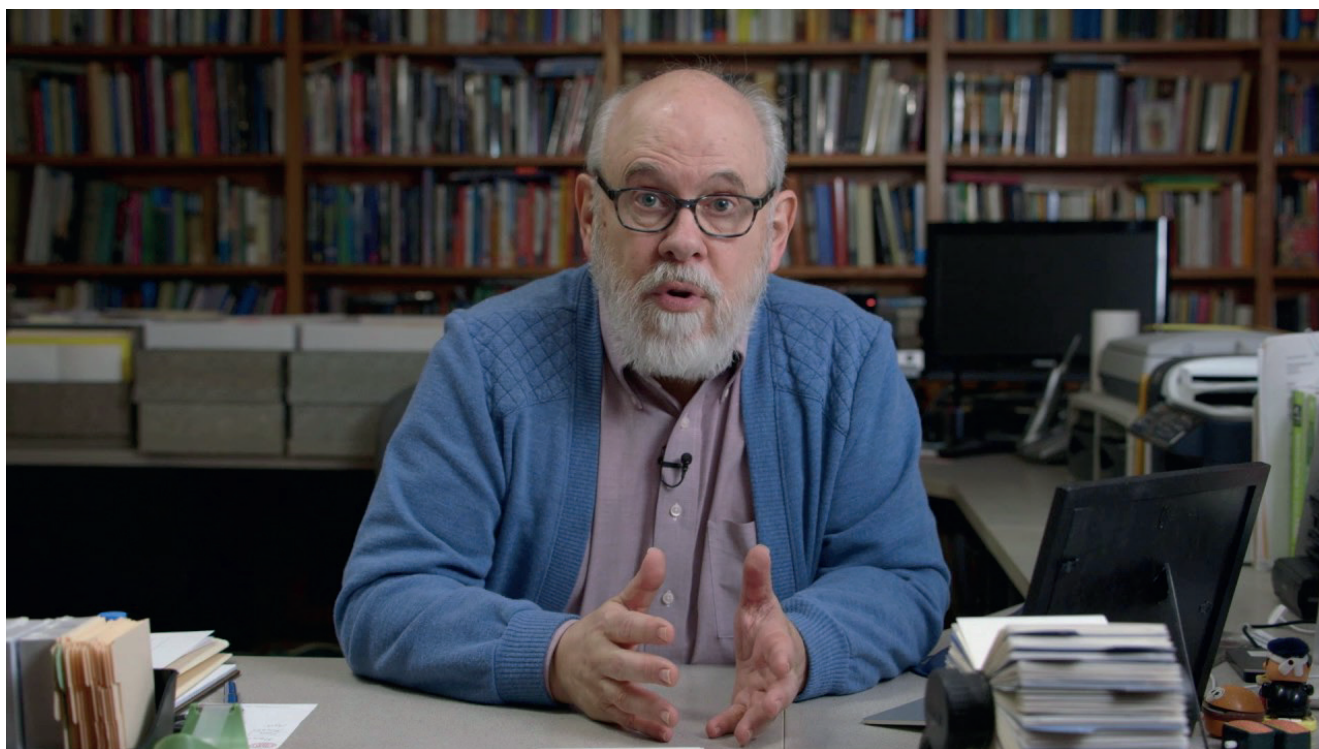
Es necesario fluir más allá de la reseña o la información divulgativa. Si bien ya es abrumador la cantidad de historias, la labor del crítico actual, que es artesanal y de mediador, se encuentra opaca ante el dato, las cifras y las estadísticas. Se requiere invocar el sentir hermenéutico ante cada obra. En ocasiones, la misma crítica de cine puede revelar el síntoma de decadencia moderno. Se han agotado los métodos, aunque pueden aparecer estilos que cautiven, alejados del rigor y convertidos en rutina editorial para la publicación.

De este modo, recordando la figura de Mr. Ego, el crítico gastronómico en la película *Ratatouille* (2007), quiero transcribir “El trabajo del crítico es sencillo en más de un sentido” y lo impregnamos de amor, pasión e intención. Lastimosamente, “la cruda verdad que los críticos debemos enfrentar es que, en términos

generales, la producción de basura promedio es más valiosa que lo que nuestros artículos pretenden señalar”, así nos asalta la osadía en argumentar lo nuevo que se asoma en el telón.

Referencias

Bordwell, D. (1989). *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.



A pesar de la aparente distancia entre el espectador y la pantalla en el acto de ver una película, el cine es quizá la expresión artística con más aptitudes para conmover a su público a todos los niveles. Sea generando empatía por sus historias y personajes, retratando realidades desde nuevas perspectivas o enfrentando al ser humano con su lado más oscuro, el cine constituye una experiencia que difícilmente nos deja indiferentes.

El lenguaje cinematográfico aparece entonces como un vehículo para la construcción de sentido a través de narraciones que llegan indistintamente a una audiencia masiva, capaz de leerlas y disfrutarlas; es en este contexto donde aparece la figura del crítico de cine, un personaje que, más allá de encontrar en las películas una forma de entretenimiento por algo más de hora y media, reflexiona frente a estas piezas y hace públicos sus argumentos. La crítica no solo cumple con un papel informativo sino que también hace parte de la cadena industrial del cine al generar un debate que puede transformar las lógicas de consumo de acuerdo al carácter de sus valoraciones.

Aunque, en términos generales, el anterior escenario responde al imaginario de las dinámicas de funcionamiento de la crítica en la industria del cine, este no responde a la realidad en todos los contextos y más bien generaliza erróneamente. Por un lado, no todas las películas cumplen las condiciones para llegar al público masivo (por las dificultades y altos costos que implica la distribución y por las características mismas de las historias), y por otro, la crítica de cine no siempre tiene un impacto significativo en el consumo o la afluencia del público, especialmente en países cuya industria cinematográfica cuenta con una corta trayectoria. En este panorama aparecen distintas preguntas respecto al papel actual de la crítica de cine, ¿Qué función cumple? ¿A quién está dirigida? ¿Qué películas toma en cuenta? ¿En qué difiere la mirada del crítico a la del espectador común?

En primer lugar, es importante entender las partes que se relacionan en el ejercicio de apreciar una película. La obra es el punto de partida de la conversación que se establece con el público y la crítica, el crítico podría entonces

funcionar como ese puente que conecta al público con la película al analizar sus componentes para dar un juicio de valor sobre ella, sin embargo, es pretencioso pensar que realizar este enlace sea necesario o, incluso, que el grueso de los espectadores se decidan por ver o no a una película de acuerdo a la recepción de la crítica, por lo que este no podría ser su fin último. Más pertinente sería entonces entender al crítico como ese “movilizador activo de estructuras” que plantea Bordwell para referirse a un observador consciente que realiza procesos de inferencia a partir de los estímulos aportados por el texto fílmico y que elabora significados abstractos a partir de referencias concretas, este proceso describe la esencia misma de la crítica de cine: la interpretación.

Ahora bien, el ejercicio de interpretación supone una búsqueda de significados que superen lo referencial y explícito, y busca también trazar una relación entre ese universo conceptual y los elementos que componen la película (estructura narrativa, puesta en escena, decisiones formales), cabe entonces preguntarse por qué tipo de producciones son susceptibles de ser analizadas desde esta perspectiva.

En este punto, resultaría útil apelar a la reiterada diferenciación entre cine comercial y cine de autor, considerando la segunda tipología como el objeto de interés de la crítica, pero no se puede desconocer la imposibilidad de marcar una línea distintiva clara entre ambas categorías, ya que no necesariamente son excluyentes entre sí. Así que, más allá de encontrar una definición cerrada del cine que es pertinente considerar desde la crítica, se puede señalar como principal característica la consciencia por articular coherentemente una postura ética y un planteamiento estético en la narración; en otras palabras, la crítica busca desentrañar una verdad en la mirada que se plasma en la obra y para este propósito puede recurrir al autor y ubicar la película en ese universo temático y estético ya esbozado en obras anteriores o relacionado con los intereses personales de este. Pero esta no es la única vía, podría también valerse de la obra misma y relacionarla con su contexto social, con la novedad de su forma o contenido, o servirse de su experiencia subjetiva al enfrentarse a la película; las posibilidades son infinitas.

Resulta paradójico que en la búsqueda de una verdad, concepto que se entiende como inmutable, se puedan aplicar indistintos métodos interpretativos. No hay un único camino para el crítico en la búsqueda de sentido, no hay una teoría estática que pueda guiar su interpretación, y esto responde a que la

naturaleza de la “verdad” buscada es sensible, es una suerte de autenticidad que consigue superar el acto anodino de estar absorbido por un espectáculo, para movernos como espectadores a encontrar algo de nosotros mismos en la pantalla, algo que nos hable de la forma como habitamos el mundo, de las relaciones que tejemos, de la vida misma. Como críticos, y en esencia como espectadores, descubrimos la verdad en la belleza que es capaz de trascender el virtuosismo estético y la película misma.

Con estas aseveraciones no se pretende dar una pauta de lo que deberían ser las películas, sino apuntar a dilucidar respecto a qué hace que el cine sea más que cine, más que un conjunto de emociones empaquetadas que fácilmente se viven en el teatro y allí mismo se agotan; el valor del cine como arte radica en su capacidad para hablar sin palabras, para significar, las películas son entonces un medio para aprehender a través de la emoción, y el crítico, además de hacer ese ejercicio, busca construir a partir de él una elaboración retórica.

Quizá entonces las películas son, de acuerdo con lo que plantea Bordwell después de analizar la importancia de Freud en la interpretación del comportamiento humano, creaciones que condensan los significados que el inconsciente reprime, de manera que la representación artística es la vía de escape para suscitar de manera implícita, y esto no necesariamente ocurre bajo la elección deliberada del autor, son significados condensados también de manera inconsciente, es por eso que la película también va más allá de las intenciones del realizador y existe es en el momento en que se enfrenta con un público que la cuestione. No es gratuito que el nacimiento de la crítica explicativa coincida con el auge del cine experimental y de arte y ensayo, las películas mismas hacen demandas al público, como son la necesidad de atribuir significados sintomáticos y explícitos, o son condescendientes con él.

Luis Alberto Álvarez, reflexionando respecto al cine colombiano en su momento, apunta: “La importancia de una película no reside, pues, en que de repente sea vista por grandes masas [...] Es importante en cambio que la gente se reconozca, que su mundo sus necesidades, sus anhelos, su dolor y placer sean captados con fidelidad, en que el entretenimiento, el gozo, la risa, el llanto, la comprensión y la emoción no sean mecánicos, no alienen ni estupidicen” (Álvarez, 1988: 8). La crítica de cine puede ser esa arma que, conociendo la lógica de construcción del cine y sus capacidades expresivas, exige más de él al cuestionarlo, y crea un conocimiento que puede alimentar la reflexión del espectador

común o persuadirlo a adoptar esa particular mirada.

De forma que en la labor del crítico recae también una responsabilidad ética, ya que cuenta dentro de sus facultades con las herramientas para incitar a sus lectores a tomar una u otra posición, su compromiso ético es entonces con la argumentación, la reflexión crítica debe cuidarse de caer en juicios o diatribas personales, sea contra las ideas mismas que expone el filme o contra su autor; los juicios morales, ideológicos o políticos no tienen cabida, o al menos no en ese orden sentencioso. Este precepto no funciona como una camisa de fuerza que pretende abstraer la subjetividad del crítico, sino que va en orden con la elaboración de argumentos que racionalmente se puedan conectar con el filme, es una característica que aporta credibilidad y solidez a la retórica.

Finalmente, el ejercicio de la crítica tiene todas las características para ser controvertido, y de hecho, dentro de sus propósitos está generar debate, tal vez lo valioso de la labor crítica consiste precisamente en poner a discutir los valores del cine y disfrutar del placer que produce descubrir significados que van más allá de las ficciones. Como argumenta el crítico estadounidense Parker Tyler respecto a sus escritos de los años cuarenta:

[...]la única lectura indudable de una cierta película era su valor como adivinanza, un dinámico juego de charadas en el que todos los significados constituían una cantidad abierta, en el que la única «respuesta ganadora» no era la correcta sino cualquier respuesta entretenida y pertinente: una respuesta que condujese a especulaciones interesantes acerca de la sociedad [...] (Bordwell, 1989).

Referencias

- ÁLVAREZ, Luis Alberto (1988) *Páginas de cine*, Universidad de Antioquia.
- BORDWELL, David (1989) *El significado del filme*, Barcelona, Paidós



-**Luisa Milena Cárdenas:** Comunicadora audiovisual con énfasis en el cine; como crítica, directora y guionista.

-**Santiago Colorado:** Comunicador audiovisual en formación, especializado en guion y apasionado por el cine. La crítica es su manera de entender este arte.

-**Manuel Zuluaga:** Comunicador audiovisual y multimedial de la Universidad de Antioquia. Realizó el diplomado internacional en documental de creación de la Universidad del Valle. Trabaja en formación de públicos, labor que lleva de la mano con el ejercicio de la crítica cinematográfica.

-Ángela Cardona: Comunicadora audiovisual, en exploración constante del séptimo arte como vehículo para descifrar la vida y la humanidad. Ha ejercido como programadora de cineclubs, formadora de públicos, editora y actualmente en formación para ser crítica de cine.

-Joan Suárez: Regente de Farmacia de la Universidad de Antioquia. Licenciado en Tecnología e Informática de la Universidad Cooperativa de Colombia. Se ha desempeñado como farmacéutico, profesor, cineclubista y gestor cultural.

-Diana Gutiérrez: Comunicadora audiovisual de la Universidad de Medellín, estudiante de Historia de la UPB, diplomada en pedagogía, profesora de medios, comunicadora de la Corporación universitaria Lasallista y escritora.

-Juan David Villa: Comunicador audiovisual en el área de postproducción de video y audio. Seguidor del cine contemporáneo de festivales.

-Gloria Isabel Gómez: Comunicadora Audiovisual de la Universidad de Antioquia y candidata a Magíster en Creación y Estudios Audiovisuales. Ha incursionado como directora en cortometrajes, documentales y experimentales, reconocidos en diversos festivales. Escribe sobre cine en www.elcinesana.com.

-Melissa Mira: Comunicadora audiovisual de la Universidad de Antioquia, con experiencia en gestión cultural y en realización audiovisual desde dirección y escritura de guión.

-Verónica Salazar: Comunicadora Social - Periodista con experiencia en la investigación y el cine. Crea y analiza contenidos mediáticos.



ESCUELA DE
CRÍTICA DE CINE

cinéfagos.net

