

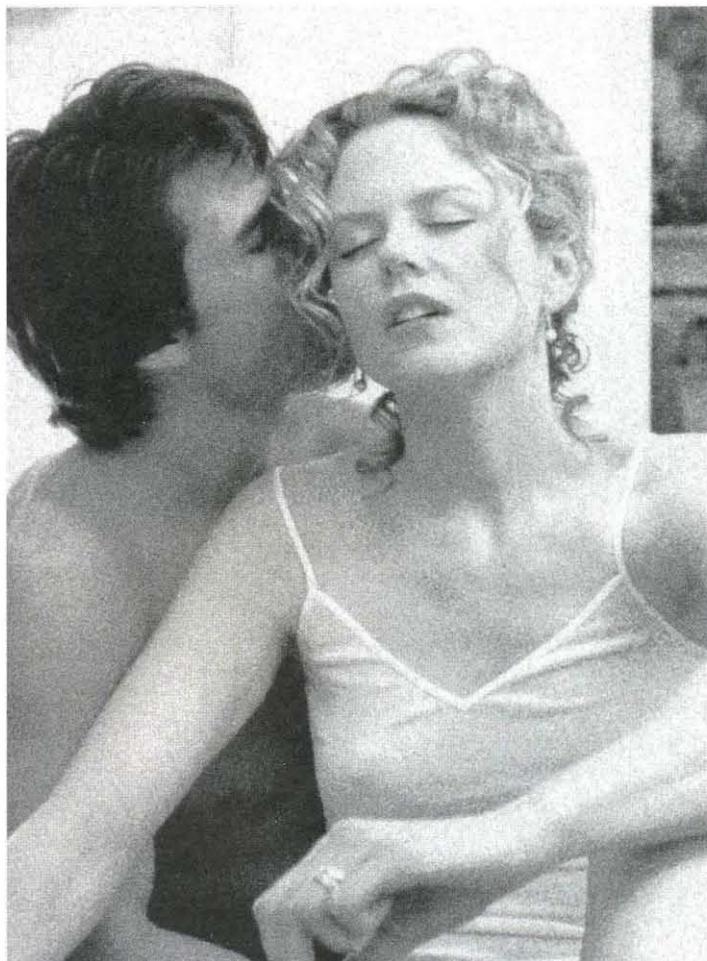
CINE NORTEAMERICANO

En un breve análisis cinematográfico de nueve extraordinarias películas norteamericanas muy recientes, *Eyes Wide Shut*, de Stanley Kubrick, *El caso Winslow*, de David Mamet, *Cookie's Fortune*, de Robert Altman, *Sleepy Hollow*, de Tim Burton, *American Beauty*, de Sam Mendes, *La milla verde*, de Frank Darabont, *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, *The Straight Story*, de David Lynch, y *Sweet and Lowdown*, de Woody Allen, Nicolás Melini arroja algunas luces sobre el mejor cine actual de la cinematografía universalmente más poderosa.

PERTURBACIÓN DE KUBRICK

Eyes wide shut (EE.UU, 1999) Una película de: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Frederic Raphael. Basada en la novela: "Traumnovelle", de Artur Schnitzler. Producción: Jan Harlan. Fotografía: Larry Smith. Música original: Jocelyn Pok. Montaje: Nigel Galt. Producida y dirigida por: Stanley Kubrick. Intérpretes: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sidney Pollack, Marie Richardson, Rade Sherbedgia...

El estreno de la desconcertante —como todas las suyas— última película de Kubrick, provocará seguramente una más o menos acalorada división de opiniones entre sus defensores y sus detractores, entre quienes se han podido ver perturbados por esta y quienes, sin proponérselo, no se han dejado tocar las entrañas en ningún momento. *Eyes wide shut* es una película lo suficientemente extraña para gustar y no gustar. Contiene excelencias a la altura del cineasta que la ha mentado y fragorosos excesos, probables gratuidades, no menos propias de todo un Kubrick. Este importante amasijo compuesto por una de cal y otra de arena que es *Eyes wide shut*, sólo vuelve a traslucir la enormemente contradictoria personalidad de uno de los cineastas más osados de la Historia del Cine, tan incapaz de contentar plenamente a los demás como, probablemente, de satisfacerse a sí mismo. Kubrick dirige *Eyes wide shut* de un modo que podemos adivinar y percibir neurótico y obsesivo, pero esta vez ya probablemente en demasía, alcanzando un punto en que la extrema minuciosidad pudiera matar cualquier posibilidad de brillantez

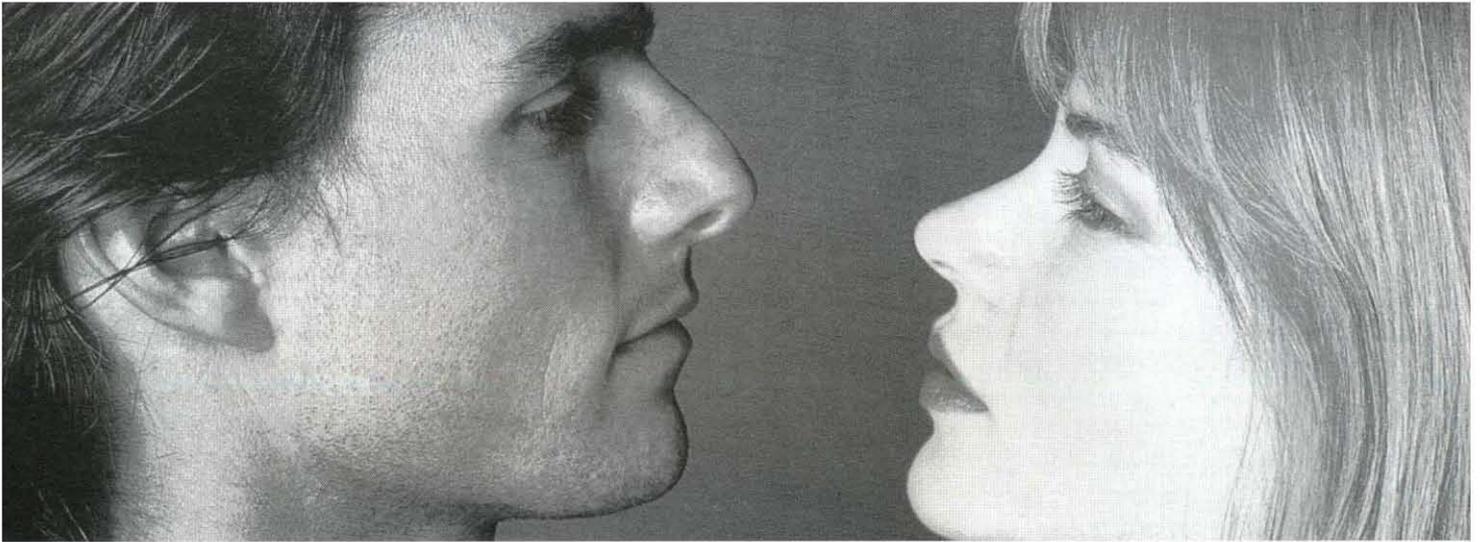


a la hora de resolver algunos pasajes. Así, del sesudo comportamiento artístico de Kubrick sale ganando la puesta en escena, de calidad imperecedera, y sin embargo pierde estrepitosamente una dirección de actores muy arriesgada (como fue habitual en él) pero también muy irregular y arbitraria, que lo lleva a incurrir en excesos un tanto irritantes, como el que obliga a Nicole Kidman a dialogar al ralentí en una larguísima escena del principio. Hay una diferencia muy grande entre transmitir y transmitirse. El autor quiere perturbar, pero pudiéramos decir que sólo consigue perturbarse.

El principal atractivo de la película proviene del interés que suscita el conflicto que vertebra gran parte de su metraje: básicamente se trata de la historia de un hombre que desea fervientemente ponerle los cuernos a su mujer, intenta continuamente engañarla pero siempre hay algo que, en el último momento, se lo impide. Podría tratarse de una divertida comedia, pero no. Kubrick quiere llevarlo por derroteros ambiguos, sugiriendo enrevesadas consecuencias, de dimensiones morales, para sus protagonistas. Lo peor es que, en ese afán suyo por enturbiar y enrarecer la atmósfera moral de lo que nos narra, tal vez con el interesante propósito, en un principio, de perturbar sin moralizar, no consigue sin embargo evitar que el periplo de su protagonista arroje al espectador serias dudas sobre la verdadera postura moral del director frente a lo que nos cuenta: ¿Cree Kubrick que el doctor William Hardford (Tom Cruise) debe ser castigado por su solo deseo adúltero? ¿Lo castiga de algún modo, con un profundo sentimiento de culpa, por algo que no llega a cometer? ¿O es que Kubrick no le permite llegar a realizar sus deseos porque entonces no podría, de ningún modo, salvarlo a la postre? ¿Lo que hace Kubrick, pues, con el argumento, es salvar continuamente del pecado a su protagonista? ¿No lo salva, al fin y al cabo, incluso de un contagio mortal? ¿Entonces piensa Kubrick que el sexo fuera del matrimonio es absolutamente pernicioso? ¿Y el mundo, tal como lo retrata Kubrick, está podrido por el sexo? ¿Y por qué, contradictoriamente, la única forma que tienen los protagonistas de salvar su matrimonio, es echar un buen polvo? ¿Quiere Kubrick decir con esto que el sexo es la última o única naturaleza del ser humano, el clásico freudiano todo es sexo todo el tiempo, como ilustra en su película, o sólo quiere expresarnos su absoluta confusión ante el asunto, sumirnos en su propia e irreversible confusión moral? Nosotros no somos partidarios de que los autores de películas deban dejar en éstas constancia de cuál

es su postura ante lo narrado, pero, evidentemente, tampoco resulta beneficioso que las dudas del espectador al respecto se conviertan en las únicas protagonistas, que el espectador se pase todo el tiempo adivinando cuál es la postura moral del director en relación con lo que le está contando.

Pudiera parecer que Kubrick, esta vez, ha confundido el arte con el aburrimiento, utiliza la morosidad para subrayar el vacío, enfatiza la lentitud (cada gesto y palabra) y presume de intensidad. Pero, si bien la profundidad no radica en esta suerte de engolamiento, sí podemos descubrir, a través de algunos rasgos del estilo que lo producen, el aliento de su genialidad cinematográfica. Y es ello lo que convierte a *Eyes wide shut*, con su polémica, en un verdadero acontecimiento de buen cine equivocado. Si, mirando la pantalla, sólo vemos el talento de Kubrick, su película nos parecerá una obra maestra; si, por el contrario, no conseguimos sacudirnos sus excesos, podrá antojársenos aburrida y vacua. *Eyes wide shut* resulta tan ambigua e imprecisa como su título: Ojos ampliamente cerrados, o cerrados de par en par. ¿Quiere Kubrick que cerremos los ojos, o, por el contrario, quiere que los abramos? El secreto de esta ambivalencia radica en dos frases de diálogo postreras, de ese tipo de frases que provienen directamente de la voz del autor, y que nos explican la construcción de la historia en los siguientes términos: el doctor William Hardford ha vivido un suceso real que pertenece más al ámbito de las fantasías, mientras que su mujer ha soñado una fantasía con consecuencias determinantes en la realidad. Todo esto está muy bien, y nos significa una elaboradísima estrategia narrativa que hasta ese momento había resultado enigmática y oscura, pero pertenece sólo al ámbito del metalenguaje, donde el autor nos habla, de un modo literario y sentencioso, de las hechuras de su obra, mientras que, cuando queremos encontrar un sentido trascendente a su ambicioso relato moral, sólo nos resta una frase final (a corte pasa a créditos) diríase que escrita por el peor enemigo de la película, pues de pronto, en un torpe guiño definitivo, de un plumazo grueso próximo al chascarrillo machista en labios de una dama, se nos simplifica, trivializa, y reduce a la más estúpida expresión el alcance de tan pretendidamente misterioso y envolvente relato. Hubiese sido preferible que nos dejase abandonados y sumidos en el desagradable desconcierto. Hubiésemos preferido naufragar en su ampulosa nada, perecer contra su muro hecho de brillantísimo tempo cinematográfico, aburrirnos sin más en su genialidad estética. Pero



no nos merecíamos esta enésima revisión, con leve variante, de los finales moralizantes del Adrian Lyne de *Atracción Fatal* y *Nueve semanas y media*.

SUBLIME Y DELICADA ADAPTACIÓN

El caso Winslow (The Winslow boy, EE.UU, 1998) Director: David Mamet. Guión: David Mamet, basado en la obra de Terrence Rattigan. Productor: Sarah Green. Fotografía: Benoit Delhomme. Montaje: Barbara Tulliver. Música: Alaric Jans. Intérpretes: Nigel Hawthorne, Jeremy Northam, Rebeca Pidgeon, Gemma Jones, Guy Edwards, Matthew Pidgeon, Colin Stinton y Aden Gillet

Con su currículum no es de extrañar que a menudo oigamos su nombre estrechamente relacionado a un epíteto tan rimbombante como "el maestro de la escritura norteamericana de hoy", porque en su caso, probablemente, es rigurosamente cierto. A sus cincuenta y pocos años, David Mamet posee un historial profesional vertiginoso, como dramaturgo, guionista, director de cine y teatro, y escritor. Involucrado en el mundo teatral desde su más temprana adolescencia (empezó como acomodador en teatros del Off Broadway, tal como cuenta en su libro de ensayos, autobiográficos y autocomplacientes, *La ciudad de las patrañas*), quería ser actor y creó su primera compañía teatral a los 24 años, pero inmediatamente comenzó a escribir sus propias obras. Su primer éxito, *Sexual Perversity in Chicago*, fue adaptada al cine con el título *¿Qué pasó anoche?*, y más tarde se ejercitaría como guionista con éxitos tan abrumadores como la adaptación de *El cartero siempre llama dos veces*, todo un hito cinematográfico. Es autor de *Oleanna*, *Glengarry Glen Ross* (premio Pulitzer 1984, también adaptada prodigiosamente al cine)

y *American Buffalo*. Ha traducido y adaptado *Las tres hermanas* y *El tío Vanía* de Chéjov, y es guionista de *Los intocables*, *Hoffa*, *Veredicto final* y *El desafío*, además de haber escrito sus seis películas como director, entre ellas *Casa de juegos* y *Las cosas cambian*. *Una profesión de putas* (título alusivo al oficio de guionista, aunque en el volumen reúne artículos, cuentos autobiográficos, breves ensayos, y la transcripción de varios talleres de cine que ha impartido en la Universidad de Columbia) es, de sus libros, el que más popularidad ha alcanzado, pero también se ha aventurado en el género de la novela: la primera fue *Esa gente tranquila*, publicada en España, como todos sus libros, por Debate.

Como guionista de películas de género, relativamente convencionales, para la industria del entretenimiento, Mamet se ha ganado la posibilidad de que le permitan hacer sus películas. Películas como esta *The Winslow Boy*, adaptación de la obra teatral homónima del dramaturgo, muy admirado por él, Terence Rattigan, basada en la historia real de un joven cadete de la marina acusado de robar un giro postal de 5 chelines. Mamet ha escrito el guión proveyéndolo de una dramaturgia reconociblemente propia, mametiana. Sus diálogos son de una delicada doblez, la puesta en escena conserva lo magnífico (como en *Ordet*, de Dreyer) de su concepción teatral, y los actores, tan bien escogidos y asentados sobre las tablas para el celuloide, están dirigidos por mano sobria y sabia. Los personajes se manifiestan con esa asombrosa naturalidad, tratándose de una historia de época, que le confiere la exquisita escritura del autor. *The Winslow Boy* resulta emocionante, sobre todo, desde un plano formal. Emociona su concepción a todos los niveles: cómo está construida, cómo escrita, cómo dirigida. Emociona desde el buen gusto

en su ejecución teatral y cinematográfica. La minuciosidad del acierto en cada instante, o cómo cada instante está minuciosamente provisto de sentido. El "suceso dramático", la más pequeña unidad del conflicto, donde reside la alquimia del buen dramaturgo, aquel espacio aparentemente vacío, silencioso (que se crea entre una acción —o frase— y otra acción, entre esta acción y la acción anterior, pero también entre esta acción y una acción del principio de la escena y otra de la escena siguiente), el "suceso dramático", o sea el alma del entretenimiento cualesquiera que sea su naturaleza y calidad, estudiado y manifestado aquí con la claridad y la clarividencia de un genio de la sutilidad. David Mamet sabe escribir para que lo que no esté escrito asalte la pantalla. De ahí la magistralidad de las elipsis en *The Winslow Boy*, y de ahí la magistralidad de dos instantes en los que Mamet hurta al espectador (con un portentoso silencio) la información más importante que está en juego dentro de la escena, capta nuestra atención e interés sobre ésta y, de inmediato, nos revela el misterio en la mejor escena posible para hacerlo. Es el modo de proceder tangencial, oblicuo o circular, de un maestro de lo implícito. Así Mamet pone en práctica, de paso, una de sus citas favoritas (no en balde la ha recogido, no sabemos si conscientemente, en dos de sus libros, y para ilustrar ejemplos diferentes), el precepto minimalista de Hemingway, cuando aconsejaba: "Escribe la historia, quita todas las frases buenas, y mira a ver si todavía funciona".

Mamet evita todas las frases buenas en sí mismas, todos los planos buenos en sí mismos, todas las acciones buenas en sí mismas. Diríase que, para él (y contra lo que podrían pensar tantísimos grandes artistas: Fellini, Buñuel, Bergman) todo lo que es bueno en sí mismo, es malo para la historia. Por eso, en un alarde de contención, Mamet escoge sólo las mejores frases, sólo los mejores planos, sólo las mejores acciones para significar el espacio silencioso que hay entre unos y otros. Esto lo convierte en un autor cuya naturaleza más específica reside en esa capacidad para expresarse por medio de una claridad oscura, densa, compleja, engañosamente fácil y difícil de desentrañar completamente. La naturaleza del autor Mamet es la del artista cuya virtud y alarde se encuentra en lo oculto, nunca en la exhibición. Queda cada instante provisto de una multiplicidad de sentidos (globales, parciales, relativos a uno u otro personaje, a una u otra trama, a uno u otro tema), y lo más increíble y prodigioso es que Mamet ejerce su control sobre todos.

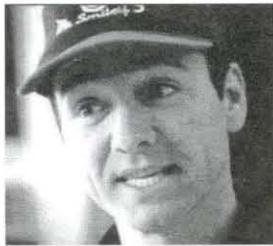
No se le escapa nada en esta historia sobre la defensa del honor y la dignidad, de los principios personales y familiares, de la importancia de la verdad en sí misma, por encima de cualquier otra consideración, y de la importancia de que la verdad prevalezca, sobre todas las cosas, al hacer justicia. La relativa relevancia del robo de un giro postal de cinco chelines, en *The Winslow Boy*, adquiere la magnitud de un Asunto de Estado, en una historia que, diríase, se defiende una trascendente tesis: que la defensa de la verdad, como patrimonio moral, debería ser un Asunto de Estado siempre.

TODO COBRA SENTIDO

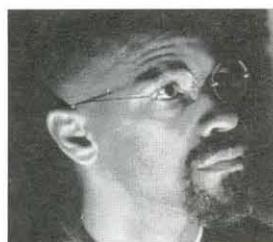
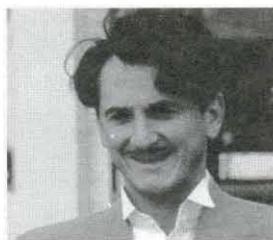
Cookie's Fortune (EE.UU., 1998) Director: Robert Altman. Guión: Anne Rapp. Productores: Robert Altman y Etchie Stroh. Fotografía Toyomichi Kurita. Música: David A. Stewart. Intérpretes: Glenn Close, Julianne Moore, Patricia Neal, Liv Tyler, Chris O'donnell y Lyle Lowett

Robert Altman vuelve a Carver, de algún modo, al llevar a la pantalla esta historia de Anne Rapp. Aprendida la lección de su éxito con *Short Cuts*, no refrendado en su posterior trabajo, Altman nos deleita de nuevo con una narración moderna, estimulante, en la que todo va cobrando cada vez más sentido. El cine realizado en EE.UU. en las últimas décadas sólo puede dividirse en dos facciones perfectamente demarcadas: el cine de Hollywood, que se empecina en dar la espalda a la realidad de las gentes que pueblan su América, creando clichés sobre éstas, estereotipando sus comportamientos, trivializando su modo de pensar, moralizando y convirtiendo en ideológicos reaccionarios a sus espectadores; y el cine realizado por algunos pocos independientes, que, aún fabulando, arrojan luz sobre quiénes son y cómo sienten y padecen los americanos. Robert Altman retrata en *Cookie's Fortune* a unos maravillosos, entrañables, naturales estúpidos y trastornados americanitos de una pequeña ciudad (Holly Spring, Mississippi) donde todo el mundo se conoce. Y nos relata, más que una historia que entrañe y desentrañe un tema, su procedimiento narrativo: contar un procedimiento de contar; contar sobre todo cómo contar esta historia y estos personajes.

Disponiendo de unos materiales narrativos excepcionales en su absoluta simplicidad —la puerta del armero de Cookie que se abre sola cada vez que ella pasa a su lado, como la tentación de lo que tarde o temprano está abocada a realizar—, *Cookie's Fortune* se suma a una serie de recientes pelí-



C I N E



culas afortunadas del cine independiente americano, extraordinariamente modernas como la propia *Short Cuts*, *Fargo*, o *Smoke*. En *Cookie's Fortune* se investiga un crimen del que nosotros conocemos todos los detalles, como en *Fargo*; todo tiene que ver con todo, como en *Short Cuts*; y la realidad, finalmente, se revela en forma de gran fabulación, como en *Smoke*.

Robert Altman realiza en *Cookie's Fortune* una portentosa dirección de actores. Lo de Glenn Close no tiene nombre. La actriz produce una interpretación complicadísima y arriesgada, de un personaje de esos que si el actor no guarda el delicado equilibrio requerido, difícilmente consigue hacerse entender por el público. Y sin embargo aquí Glenn Close resulta eficaz, y su personaje se manifiesta nítido, transparente, lo suficiente para obtener la identificación del espectador a pesar de su trastorno. Pero también están Liv Tyler y un ramillete de buenos secundarios (aquí encarnando a personajes bien compuestos, de carne y hueso), y, sobre todo, Julianne Moore, mi rara avis predilecta del panorama estelar americano, que pone toda su inteligencia de intérprete al servicio de la natural estupidez de su personaje, y lo hace florecer.

Robert Altman ama los defectos psicológicos de sus personajes, y consigue contener toda la posible hilaridad de caracteres tan exacerbados sin incurrir en lo caricaturesco o vodevilesco. Nos acerca su estupidez, pero sin hacer el menor elogio de la misma: algo que suele suceder, irritantemente, con otros productos, especialmente en el caso de los televisivos. Pero, sobre todo —y tal vez ahí estriba la modernidad de *Cookie's Fortune*—, es de destacar el esfuerzo de talento que ha realizado Anne Rapp, pues la autora del texto cinematográfico encuentra, haciendo uso de una sensibilidad cinematográfica que es de agradecer, recursos y materiales narrativos novedosos y específicos a la hora de componer cada momento de esta película. Sin que el acierto de la autora del texto desmerezca la eficaz respuesta que ha encontrado por parte de un director tan experimentado como Altman, que consigue, no sólo hacer suya la historia, incorporándola a su filmografía con coherencia, sino pescar a los espectadores con la sutileza de un cuento del propio Carver, cuyo relato *Tanta agua tan cerca de casa* aparece, de alguna manera, expresamente citado en el plano final: los títulos de crédito en los que uno no sabe si —esa sorna tienen— se encuentra de este extremo de la caña o pican-do debajo del agua.

LA IMAGINACIÓN MÁS AVANZADA

Sleepy Hollow (EE.UU, 1999) Director: Tim Burton. Guión Andrew Kevin Walker, según la adaptación de Andrew Kevin Walker y Kevin Yagher del relato de Washintong Irving. Producción: Scott Rudin. Fotografía: Emanuel Lubezki. Música: Danny Elfman. Diseño de producción: Rick Heinrichs. Montaje: Chris Lebenzon. Intérpretes: Johnny Depp, Christina Ricci, Miranda Richardson, Michael Gambon, Casper Van Dien, Jeffrey Jones, Christopher Walken, Martin Landau...

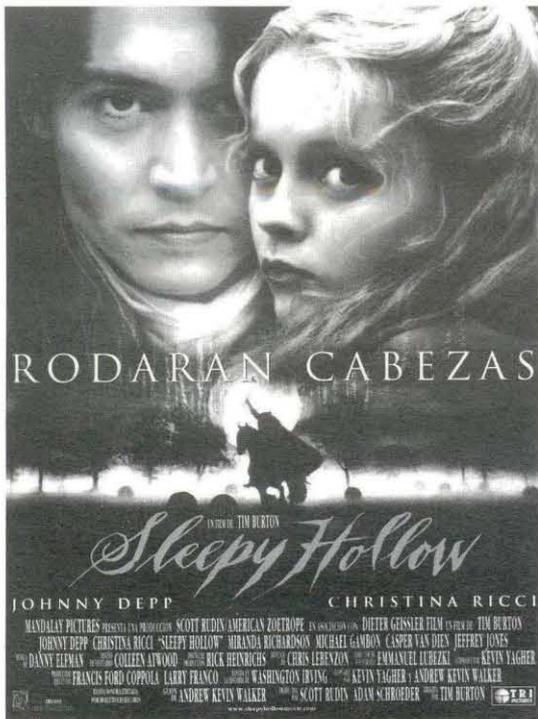
Frecuentemente encontramos directores que no precisan partir de una idea original, ni siquiera de un guión propio, para manifestarse en su más personal plenitud artística. Así es Tim Burton, el más excelso cinéfilo de lo "menor", dueño de una imaginación visual —valga la redundancia— que podemos calificar de avanzada, acreedor de un oficio y rigor cinematográfico portentoso cada vez que se trate de materializar en imágenes una de sus retorcidas, irreales, complejas, ideas oculares. Tim Burton es un mago del cine como ilusión, como mentira, como dispositivo falso, efectista, que provoca la fantasía de una realidad sui géneris. Todo lo que denunciaríamos en otros muchos directores ingeniosos y jugueteros, en Tim Burton se convierte en magia, prodigio, hipnosis, fabulación



excepcional, entretenimiento regocijante, clasicismo renovado, modernidad indeleble.

Pero la maestría que Tim Burton demuestra en *Sleepy Hollow* no radica sólo en la mera sugestión visual, sino en la mesura del relato, en la construcción férrea de éste, y en su perfecta composición, cuya redondez se cierra espectacularmente al final. *Sleepy Hollow* posee el perfume narrativo que le confiere la mejor tradición, bien entendida y recreada. Y sin embargo, detrás de la dirección de Burton se adivina un guión (del guionista de *Seven*) mucho más escabroso, mucho más terrorífico, visceral y realista. Sabiamente, el director ha insuflado al relato esa magia de los cuentos, ese aroma de fábula antigua, y el cariz de un juego que, en definitiva, resulta mucho menos thrileresco, afortunadamente, de lo que podía haber sido. Ello era, sin duda, lo que procedía, al tratarse de la libre adaptación de *The Legend of Sleepy Hollow*, cuento escrito en 1820 por Washington Irving, un autor neoyorquino que, no en balde, es considerado en los manuales de literatura norteamericana como el verdadero fundador de la Short Story, y, por lo tanto, uno de los auténticos precursores de Edgar Allan Poe, que llevaría al género a su máximo esplendor.

Romanticismo gótico, un fantasma vengativo, conjuros y una balbuciente ciencia criminológica... Otro de los mayores aciertos de *Sleepy Hollow* lo encontramos en la composición de personajes, y, especialmente, en la arriesgada composición del personaje interpretado por Johnny Depp: un héroe asustado, una mente racional atormentada por unos nervios sensibles a cualquier manifestación del más allá, o, como dice Tim Burton, "un tipo que vive básicamente encerrado en su cabeza, enfrentado a un hombre sin cabeza". El relato se abastece de esta contradicción (o confrontación) y otras tantas, y resulta convincente incluso allí donde nos zarandea con atropellados giros. Sólo habría que reprochar, en un espectáculo para la vista de este calibre, algunas concesiones al espectador informe y masivo: como, por ejemplo, por su facilidad, el inserto en el que la calabaza de Halloween es salpicada de sangre; y, por otro lado, la salida del jinete sin cabeza del árbol de la muerte. Esa manía de mostrarlo todo, pero de mostrar además lo imposible mediante chisporroteantes efectos especiales. Porque, de no existir la imperiosa necesidad industrial de utilizar tales artificios, seguro que alguien como Burton hubiese urdido alguna forma mucho más sugerente de contar que el jinete sin cabeza sale de allí.



MALA HOSTIA SALUDABLE

American Beauty (EE.UU, 1999) Director: Sam Mendes. Guión: Alan Ball. Productores: Bruce Cohen, Dan Jinks. Fotografía: Conrad L. Hall. Música: Thomas Newman. Diseño de producción: Naomi Shohan. Montaje: Tariq Anwar. Intérpretes: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Chris Cooper, Peter Gallagher, Allison Janney

En la línea de una de las mejores películas de la pasada temporada, *Happiness*, *American Beauty* resulta ser un nuevo ejercicio de contención de la metralla más demoledora y devastadora. Afiladísimo relato de palpitantes personajes, de personajes errados en todas sus convicciones y prejuicios, de personajes ya exhaustos de intentar alcanzar una felicidad que sin embargo les estalla en la cara, o les vuela la tapa de los sesos con su feroz razón y su verdad última, certera, punzante, *American Beauty* resulta ser una disección minuciosa de todos ellos y, como el propio título sugiere, de la sociedad norteamericana, con sus hitos y sus mezquindades, en su apariencia y en su realidad. Ilusiones y hábitos contrapuestos o divergentes en medio de una normalidad (llámese estabilidad) que finalmente resulta ser meramente económica, nunca emocional. Todos ellos son lo suficientemente inteli-

gentes para darse cuenta de qué es lo que pasa, o, al menos, para percibir dónde su íntimo descontento, pero ninguno tiene la entereza humana necesaria para apechugar con "el problema" y seguir adelante, y son muy estúpidos buscando las soluciones: el adulterio, el maltrato a los seres queridos, un tardío acceso juvenil... Ninguno de ellos está encaminado. Ninguno da con la solución, en absoluto. Aunque, en una argucia de guión de controvertidas consecuencias, se deposite el punto de vista en el personaje con el que más fácilmente podríamos sentirnos identificados.

Así debutan en el cine el reputado director teatral inglés Sam Mendes y el guionista televisivo Alan Ball, de la mano de Steven Spielberg. Alan Ball ha escrito un guión peliagudo y brillante, un tesoro de riesgos abismales para el director, pero Sam Mendes le responde con una dirección clarividente y detallista, plagada de sutilezas que nos invitan a revisar la película por segunda vez, buscando los matices y el verdadero sentido de las maravillosas ambigüedades, de las polisemias que a veces emparentan varios niveles de lectura, haciéndolos confluir en un mismo instante. La absoluta seguridad con la que dirige a los actores, proponiendo trabajos actorales de altísima calidad, es otra de sus bazas; es el conocimiento del actor y sus posibilidades, que una amplia experiencia teatral ha proporcionado a tantos otros directores. Pero el lenguaje cinematográfico no le es en absoluto ajeno, y se atreve a trabajar en varios soportes, introduciendo el vídeo con líricos resultados: una bolsa de plástico que se arremolina en el suelo, y asciende, y desciende, y se arremolina de nuevo mientras la cámara de vídeo corrige el cuadro en cada uno de sus "gestos", de un modo que resulta conmovedor. De hecho, la planificación de *American Beauty* es extraordinariamente cinematográfica, sorprendentemente cinematográfica, al menos teniendo en cuenta que se trata de un debut, pero además del debut de un hasta ahora director de teatro.

Corre el rumor de que Hollywood (debido a la presión ejercida por el éxito de los cineastas independientes norteamericanos, y por el éxito de los mejores cineastas de otras cinematografías) se quiere hacer inteligente. Y esta película podría constituir un buen augurio, porque lo mejor de ella es que todo está contado con una mala uva, con una mala leche, con una mala hostia que es el colmo de la inteligencia: la mordacidad más aguda al servicio del conocimiento de la verdadera naturaleza del ser humano.



NARRATIVA SÓLIDA, FABULOSA

La milla verde (EE.UU., 1999) Director: Frank Darabont. Guión: Frank Darabont, basado en la novela de Sthefen King. Productores: David Valdes y Frank Darabont. Fotografía: David Tattershall. Montaje: Richard Francis-Bruce. Diseño de producción: Terence Marsh. Intérpretes: Tom Hanks, David Morse, Bonnie Hunt, Michael Clarke Duncan, James Cromwel, Michael Jeter, Grahon Greene, Doug Hutchison, Sam Rockwell, Harry Dean Stanton

Otra vez hemos dado con una película de Hollywood que es algo más que un entretenimiento. Más aún, *La milla verde* es algo más que un magnífico entretenimiento. Pertenece a una narrativa espléndida, sólida, que precisamente Hollywood ha convertido en tradición, pero que raras veces pone en práctica con tanta solvencia, con el equilibrio mágico, con la eficacia portentosa, que aquí se exhibe. Un cine de estudio que sin embargo, siguiendo la máxima aristotélica de la buena poesía, cumple bien su cometido de resultar más real en su represen-

tación de la realidad que la propia realidad representada. E incluso cuando ha de recurrir al artificio del efecto especial, lo hace de forma delicada, en su justa medida, sólo lo necesario para contar bien la historia, para cargar toda su eficacia con la magia de una fábula espléndida, o sea, para dotar de magia el realismo, en un sorprendente realismo mágico que proviene de lo divino, de la figura de Jesucristo, y se manifiesta por medio de lo sobrenatural.

Frank Darabont pone en juego aquí, y enarbola, el emblema de Jesucristo crucificado-electrizado en la silla, y para representarlo escoge a un hombretón de color (Michael Clarke Duncan), metros de inmensa humanidad externa e interna, que bien podría ser *El ahogado más hermoso del mundo*, aquel también maravilloso personaje de un cuento de García Márquez. Y nos propone una historia moral (más moral que la Biblia) que ejemplifica precisos modelos de conducta, y no incurre en moralejas explícitas, algo que hubiera sido demole-

dor para sus propósitos artísticos. *La milla verde* trasciende a través de lo humano y lo mágico (que el director prefiere interpretar como divino), en un buen relato religioso que conserva su vigencia incluso para los no creyentes, precisamente gracias a que el director se cuida mucho de cristianizar. Un equilibrio difícil de obtener si tenemos en cuenta que su relato se dispone, en gran medida, como una cristianización de la realidad.

En cualquier caso, ante el no creyente, *La milla verde* queda redimida por su magnífica narrativa, algo que en cine está muy por encima de cualquier otro tipo de consideración. Y podríamos argüir que es de esta manera que un buen best-seller, llevado al cine, se convierte en bella literatura, porque en *La milla verde* encontramos poesía a raudales: una poesía evidente, impúdica, como es la norteamericana, pero extraordinariamente emocionante, que nos mantiene sobrecogidos a lo largo de 188 minutos.

Una vez más, los proyectos cinematográficos de Hollywood eligen muy bien a Tom Hanks, o, lo que no es lo mismo, qué bien escoge éste sus proyectos cinematográficos en medio de un Hollywood dominado por la superchería. Mientras que Frank Darabont, especialista en Stephen King, filia que va más allá de su primer largometraje, el anterior, o sea *Cadena Perpetua*, y alcanza incluso su primer cortometraje, *The Woman in the Room*; Frank Darabont, director que, por ende, parece estar obsesionado con el corredor de la muerte, con dos películas que abordan el tema, ha surgido de un lugar en el que otros muchos, con sus mismas aspiraciones, se entierran (el baldío, asquitos mundo de la escritura de secuelas, la ayudantía de producción y la decoración de platós), para convertirse, con tan sólo dos películas, en un espléndido representante de la mejor narrativa de Hollywood.

PRETENSIONES BÍBLICAS

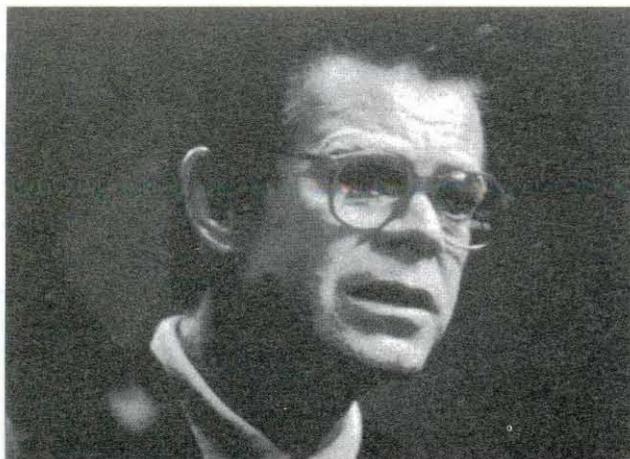
Magnolia (EE.UU, 1999) Director: Paul Thomas Anderson. Guión: Paul Thomas Anderson. Producción: Joanne Sellar, Daniel Lupi, Michael de Luca, Lynn Harris. Fotografía: Robert Elswit. Música: Jon Brion. Montaje: Dylan Tichenor. Diseño de producción: Mark Bridges, William Arnold. Intérpretes: Jason Robards, Julianne Moore, Tom Cruise, Michael Bowen, Jeremy Blackman, W.H. Macy, Philip Baker Hall, Melinda Dillon, Melora Walters, John C. Reilly, Philip Seymour Hoffman, Henry Gibson, April Grace

Magnolia fue la película ganadora del Oso de Oro a la Mejor Película en el pasado festival de Berlín, y además cuenta con tres candidaturas al

Oscar, entre ellas la de mejor guión original, aunque, paradójicamente, se trate más bien de una "película de montaje". Paul Thomas Anderson, el joven director que con anterioridad dirigió *Boogie Nights*, la desigual pero muy valorada película que hablaba sobre el mundo del cine porno durante los años setenta y ochenta, se entrega aquí a un acelerado ejercicio de estilo de pretensiones bíblicas.

Con un metraje que se extiende durante tres horas, *Magnolia* contiene historias suficientes para nueve películas de la misma duración. Es una película exhausta que apabulla a los espectadores con su celeridad y su intensidad muy próximas al exhibicionismo. Paul Thomas Anderson hace mal alardeando de sus hallazgos y capacidades, carece tal vez de la humildad de un buen narrador, de un buen contador de historias, y, aun poseyendo sus extraordinarias dotes (carencia de pudor) para descubrir materiales melodramáticos de indudable poder, se empeña en rizar el rizo de lo más difícil todavía, realiza un (más que convincente) triple salto mortal, pero olvida lo más importante: que lo que debe hacer llegar al espectador no es su acrobacia, que lo que tiene que transmitir al espectador no es su indudable capacidad, sino las emociones de la narración. Y es que ha optado por un dispositivo formal que le permite presumir, pero no transmitir, que es lo que verdaderamente importa. La fragmentación de su ejercicio de estilo trunca prácticamente cualquier posibilidad de emoción, en una película que cuenta con suficientes elementos como para resultar incluso extraordinariamente emocionante.

Pocas veces ha sido tan pertinente la expresión "mucho ruido y pocas nueces", aunque en este caso se deba a que el ruido es tal, que las nueces, aun como perlas, enterradas, no bastan. Y la verdad, es una pena, porque en *Magnolia* hay muy buen cine filmado con indudable oficio y talento. El error de Paul Thomas Anderson sólo es narrativo, porque todo lo demás es de una extraordinaria calidad. Hay humanidad en la elección de los conflictos, en la elección del material humano que pone en circulación; lo erróneo es su profusión. La dirección de actores es magnífica, y *Magnolia* exhibe unas calidades interpretativas muy inusuales a este y aquel lado del charco. Por ejemplo las de Tom Cruise, cuyo trabajo (de unas cualidades inéditas en él hasta ahora) ha obtenido ya una merecida candidatura a los Oscar como Mejor Actor Secundario. Pero todos los actores y actrices de *Magnolia* realizan trabajos notables (Julianne Moore, Jason Robards, Philip Seymour Hoffman), y esto a pesar



Fotografía: Freddie Francis. Música: Angelo Badalamenti. Montaje: Mary Sweeney. Diseño de producción: Jack Fisk. Intérpretes: Richard Farnsworth, Joseph A. Carpenter, Jane Gallowzy Heitz, Harry Dean Stanton, etc.

de que interpretan, en registros de altísima intensidad, escenas que, tal como las dispone el director para nosotros, se encuentran constantemente fuera de situación, o, lo que es igualmente arriesgado, exactamente en la misma situación que los habíamos dejado escenas atrás.

Son algunos inconvenientes más del error narrativo del que hablamos, cómo nueve historias que aparentemente están bien encarnadas —escritas y rodadas probablemente de un tirón, por separado— luego son fragmentadas, e imbricadas entre sí, de un modo artificioso, primero en el guión y luego en el montaje, para constituir una unidad que más bien podría clasificarse de película "de montaje" (que es como se suele denominar a esas escenas que visitan varios momentos de la historia, haciéndola avanzar, bajo un tema musical). Tanto es así que la música, claro, ejerce un papel destacado, razón por la que no es de extrañar que *Save me*, de Aimee Mann, haya sido Nominada al Oscar a la Mejor Canción Original: difícilmente este tema hubiese encontrado mejor medio para su lucimiento.

Por lo demás, si las nueve historias se desarrollan por separado, en un procedimiento que no permite cerrar la estructura, finalmente, con el propósito de unir todas las historias, y conferir a la conclusión una relativa consistencia, el director se saca de la chistera una sorprendente y sugerente lluvia de ranas.

FABULAR SENCILLO Y GLORIOSO

Una historia verdadera (The Straight Story, EE.UU., 1999)
Director: David Lynch. Guión: John Roach y Mary Sweeney.
Productores: Alain Sarde, Mary Sweeney, Neal Edestain.
Productores asociados: Pierre Edelman y Michael Polaire.

Una historia verdadera es una historia, además de verdadera, sencilla, y es una historia en línea recta o directa (hacia el corazón, por ejemplo), y es la historia de un hombre mayor llamado precisamente Straight, por eso el título original es *The Straight Story*, no tanto por la rectitud de la convicción del viejo Alvin —ni siquiera por la linealidad del relato— como por su elocuente apellido, el más idóneo para quien se obstina en trazar una épica raya recta, nada menos que entre el norte de Iowa y el lejano estado de Wisconsin, montado en su cortacésped. También al viejo don Quijote lo devolvieron a su pueblo, de forma humillante, tras su primera salida. Pero Alvin lo resuelve pegando un tiro a las tripas de chatarra de su maltrecho Rocinante. Luego va y se compra otra segadora. Todo sea por un magnífico gesto, por un gesto limpio y conmovedor, un gesto que vale más que mil palabras, y que lo redime, con su hermano, de diez años de silencio. Por eso Alvin, que a sus años ya ha aprendido el valor de las cosas pequeñas, el valor de lo que verdaderamente importa, tiene que "hacer esto a su manera".

Algunos críticos han señalado que *Una historia verdadera* supone una ruptura en la obra de David Lynch. Incluso han dicho que David Lynch se traiciona (traiciona su estilo, su particular estética). Pero lo que hace David Lynch, en realidad, es encontrar una luz en su desazonado interior, ganar la parte más humana del ser humano que es, incluso, el director de oscuridades deshumanizadas como *Cabeza Borradora*. Por otra parte, David Lynch sabe de sobra que películas como aquella primera, *El hombre elefante*, *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* o *Carretera perdida* no precisan fidelidad, sino, muy al contrario, que su autor se aleje de ellas, y las aisle, para que así quede incólume, bien diferenciada, en toda su especificidad, el poder de su estética y de su estilo. Y no podía David Lynch, de todos modos, permanecer impasible ante un cine magnífico que se ha estado haciendo esta última década, y que recoge una épica de los grandes gestos de la gente corriente, de la gente humilde, sencilla, incluso simple. No podía permanecer impasible ante películas como, por ejemplo, *Lloviendo piedras*, de Ken Loach, *La camioneta*, de Stephen Frears, o *El espejo de Yaphar Panahi* (¿hasta qué punto *Una historia sencilla* no es una de esas historias minimalistas del cine iraní, hecho a la



americana, es decir, en forma de road movie?). Tampoco podía permanecer indiferente ante el esplendor de un cine independiente americano que busca el realismo más revelador y esclarecedor de la realidad norteamericana. Películas como *Short Cuts*, de Robert Altman, *Smoke*, de Wang y Auster, *Fargo*, de los hermanos Cohen. Un cine que, por medio de un sugerente uso de las reglas clásicas de la mejor fabulación, aplicadas a la realidad, ha conseguido que incluso Hollywood se despegue y mueva el culo en una dirección que para sus directivos resultará, cuando menos, extravagante, porque la realidad es algo muy exótico en Hollywood: *América Beauty* y *Magnolia*, por ejemplo, deben mucho a este cine norteamericano que por fin, de nuevo, habla de Norteamérica.

Es el de David Lynch, por tanto, un cambio sorprendente, pero inevitable. Y lo ha hecho, no podía ser de otra manera, con un guión ajeno, como para asentir ante aquellas palabras de Billy Wilder: "Un director no tiene que saber escribir, sino que saber leer". Lo venimos diciendo con frecuencia. Últimamente se están dando extraordinarios casos de directores que hacen magníficas películas, películas absolutamente personales, a partir de guiones ajenos: quedan ahí *Estación central de Brasil*, de Walter Sales, *En el corazón de la mentira*, de Claude Chabrol, o el cine del ya mencionado Loach. Por eso muchos han querido señalar, tal vez con cierta insidia, como remarcando la paradoja, que esta es la película más "personal" de David Lynch. Lo es, porque es donde más se traslucen las calidades de su persona. Y porque los actores que aparecen en ella son magníficas personas que representan, con fidelidad portentosa, extraordinarias personas.

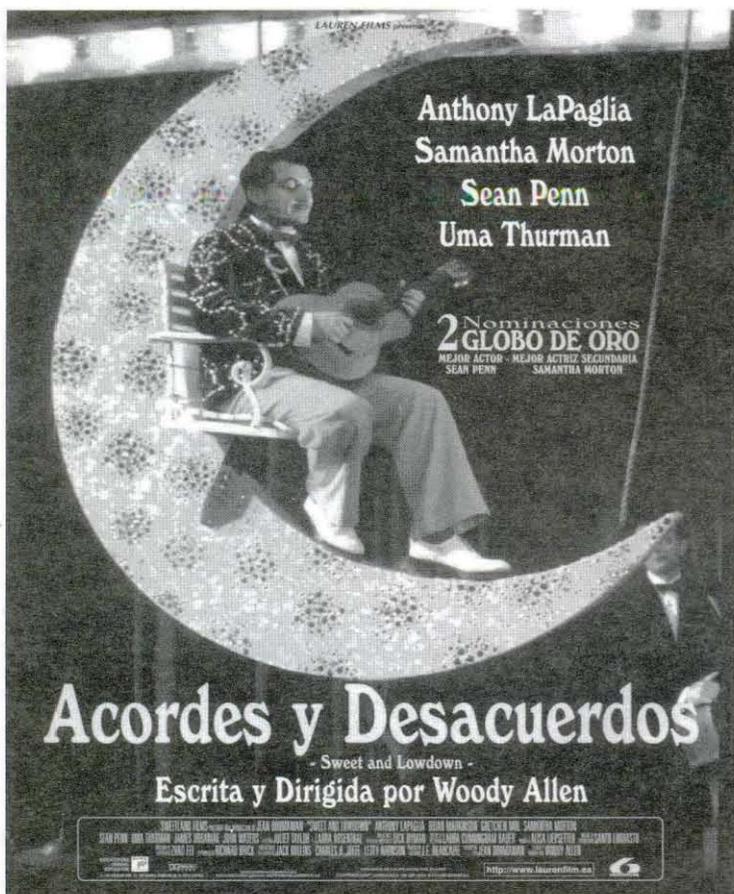
Aunque no parezcan actores de relumbrón, el material humano del que se ha rodeado David Lynch para esta aventura consiste en un Richard Farnsworth (Alvin Satriano) que ya conducía carros en *Los diez mandamientos*, de Cecil B. de Mille, y que ha trabajado con Kubrick (*Espartaco*) o J. Pakula. En cuanto a Sissy Spacek (Rose Straight), la actriz cuenta con un Oscar de cinco nominaciones, y en su filmografía aparecen directores como Terrence Malick, Brian de Palma, o Costa Gavras. Finalmente, Harry Dean Stanton (Lyle Straight) resurgió con *Paris, Texas*, de Wim Wenders. Aún así, esto no es más que mera información sacada de un buen pressbook, porque Richard no es otro que el obstinado Alvin, Sissy la tartaja Rose, y Harry el moribundo Lyle que con aparecer en una sola escena, articulando sólo un par de frases, te ha contado toda su vida. En eso consiste su oficio, y en eso se han consagrado.

DULCE, DELICIOSA Y EMOTIVA

Acordes y desacuerdos (Sweet and Lowdown, EE:UU, 1999) Director: Woody Allen. Guión: Woody Allen. Producción: Jean Doumanian. Fotografía: Fei Zhao. Arreglos musicales y director de orquesta: Dick Hyman. Montaje: Alisa Lepselter. Diseño de producción: Santo Loquasto. Interpretes: Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman

Tras una de sus más flojas películas, *Celebrity*, que aún así (debido tal vez al crédito obtenido a lo largo de los siete u ocho últimos años de memorables trabajos) obtuvo un relativo respaldo de la crítica, Woody Allen nos presenta la —probablemente— más dulce, deliciosa y emotiva de sus muchas historias: *Sweet and lowdown*. Dulce y bajo, como la música, transcurre la historia de este músico de jazz que el propio Allen describe como una mezcla de varios músicos de jazz de los años 20 y 30. De hecho se inspiró en algunos, sesgando características de cada uno de ellos (Django Reinhardt, Jelly Roll Morton, King Oliver, Freddie Keppard), para componer el personaje de Emmet Ray, un músico que lleva pistola, como Oliver, hace que le construyan una media luna para aparecer estelarmente en el escenario, como Reinhardt, se resiste a grabar porque es paranoico y teme que le copien las ideas, como Keppard, y es un chulo, tiene varias chicas que trabajan para él, como Morton.

Dulce y bajo, Woody Allen emula en su dirección la delicadeza de la música que impregna el metraje de su película. Sabiamente, se contiene y renuncia a alguna de sus más celebradas virtudes como guionista, renuncia inteligentemente a la hilarante brillantez de sus réplicas para poner los



diálogos al servicio de la historia y de los personajes, en lo que supone una de las más claras diferencias con *Balas sobre Broadway*, su película más cercana a ésta, por tratarse en ambos casos de historias que recrean una época y se producen en la trastienda de dos mundos de creación, en un caso el del teatro, y en otro el de la música. Allen renuncia a gran parte del estímulo intelectual que se desprende de casi todas sus películas y busca la emotividad de una historia de amor que es una lección de humildad, humanidad y sensibilidad. Lo intelectual queda depositado en lo musical, y, mínimamente, en el procedimiento narrativo (que como siempre en Allen ha sido diseñado de manera muy específica para esta película) y que consiste en una apariencia o envoltorio de documental —sobre un personaje ficticio que debe pasar por verídico—, en el que una serie de personajes dan su versión de lo sucedi-

do en entrevistas que se intercalan con las imágenes de la historia, siendo que en ocasiones su testimonio sirve de voz en off a dichas imágenes, previa aceptación por parte del espectador de que tanto los testimonios como las imágenes que éstos suscitan pertenecen más bien al ámbito de la mitología, porque nadie estuvo allí, no había prensa sobre el tema, ni televisión, y toda la información de la que se dispone proviene de fuentes un tanto parciales, y se ha transmitido de manera más bien oral, en boca y oído de personajes que tal vez fantasearon lo suyo.

Sin embargo, Woody Allen pone en práctica este aparentemente complicado procedimiento narrativo con envidiable simplicidad. Por una vez, busca lo emotivo de una historia de amor excepcional, de una historia de amor en la que se niegan los sentimientos, de una historia de amor que se produce en el silencio de una muda y en el silencio de un insensible patológico. Lo intelectual queda también en la minuciosidad psicológica con la que están compuestos los personajes, especialmente Emmet Ray, un Sean Penn que, candidato al Oscar, debe mucho a la inteligencia y complejidad de lo que Allen había puesto en el papel, pues, sin desmerecer su sólido trabajo, no hace nada extraordinario, como Samantha Morton (Hattie), cuya candidatura al Oscar se produce más bien debido a lo hermoso y recóndito de los sentimientos que se narran por medio de su personaje, que a que la actriz haya realizado una interpretación memorable en sí.

Woody Allen, como recientemente ha empezado a suceder con algunos de los directores norteamericanos más personales (Robert Altman, David Lynch...) no ha soportado la tentación de hacer su propia "película de personajes". *Sweet and Lowdown* no pasará por ser una de las películas en las que el talento de su autor se manifiesta en toda su insultante exultación, pues queda aquí su talento contenido y soterrado, pero ello supone precisamente, por su adecuación a la fábula que nos narra, una demostración de exultante sabiduría.

Algunas de estas críticas son inéditas, mientras que la mayoría han sido publicadas, con motivo del estreno de cada una de las películas, en el periódico La Tribuna