



ARTES+ MEDIOS

72

Nada grave sucede

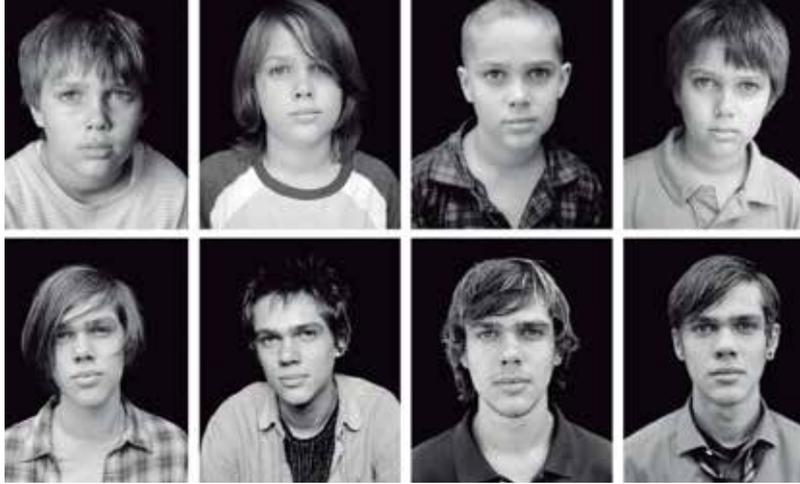
CINE ROSEBUD VICENTE MOLINA FOIX

En 2009, antes de acabar con *Antes del anochecer* (*Before Midnight*) su trilogía de la pareja Céline/Jesse, Richard Linklater realizó *Me and Orson Welles*, inédita en España. Es una interesante comedia fallida en la que el protagonista Richard, un alumno de secundaria aspirante a actor, conoce casualmente —antes de que el joven pero ya eminente Orson Welles se cruce en su vida— a Gretta, una muchacha que toca el piano en una tienda de música y sueña con ser escritora. Personaje menor pero significativo de esta comedia de romance y disparate centrada en el histórico montaje teatral del *Julio César* de

Shakespeare que Welles dirigió e interpretó en Nueva York en 1937, Gretta solo interviene en tres escenas de la película pero en todas habla como un oráculo; al salir de la tienda de discos e instrumentos, y antes de despedirse de Richard, Gretta dice: “Sería una gran escena de un cuento magnífico, dos personas que se conocen así [como ellos dos], y nada más.” Días después, reunidos de nuevo por azar ante una urna griega del Metropolitan, Gretta le cuenta a Richard que ha escrito un relato sobre una chica que va al museo porque está triste. “¿Y qué pasa entonces?”, le pregunta él. “No pasa nada. [...] ¿Por qué todo ha de tener mucho argumento?”

Linklater es un director muy prolífico, cambiante y desigual, y entre sus cerca de veinte largometrajes hay historias de mucha peripecia. A mí, como a Gretta, me seduce (a veces) el arte de la nada, y en particular la nadería de este cineasta nacido en Houston, hecha de palabras, ya que tanto la trilogía como *Boyhood* son películas en que los personajes no viven grandes pasiones ni sufren tragedias pero no paran de hablar. A

la vez que iba filmando, entre 1995 y 2013, siempre con Ethan Hawke y Julie Delpy, los tres *before* (*Before Sunrise*, *Before Sunset* y *Before Midnight*), se ignoraba la existencia de su otro ambicioso proyecto sobre el curso temporal y sentimental de unos actores/coautores a quienes se convoca intermitentemente, se les sigue, se les imponen tramas leves que a menudo surgen de ellos mismos, mientras la cámara capta, sin figuras de estilo ni alardes de montaje, la media verdad de esa mentira novelesca. Y a los dieciocho años del dúo amoroso formado por la francesa Céline y el norteamericano Jesse, que en la última de las tres entregas, *Before Midnight*, tenía momentos de suma belleza y sublime naturalidad (en un largo paseo por el campo, durante una comida con un parafraseado Patrick Leigh-Fermor interpretado por el anciano camarógrafo Walter Lassally), se suman ahora los doce, desde que tiene seis hasta que cumple los dieciocho, del joven Mason en *Boyhood*, una obra maestra de control dramático, de construcción, de tiempo, de elegancia narrativa.



Tanto la trilogía como *Boyhood* son películas en que los personajes no viven **grandes pasiones** ni sufren tragedias pero no paran de hablar.

Más que originalidad (es evidente el modelo que Linklater ha tenido en la cabeza, las cinco películas de Truffaut con el personaje de Antoine Doinel encarnado por Jean-Pierre Léaud), *Boyhood* aporta el valor de su riesgo, siendo sin embargo una película de línea clara, sin aparato ni programa teórico, y de ubicación muy ceñida al paisaje urbano, suburbial, del estado de Texas, en contraste con el marco cosmopolita e internacional de la citada trilogía. Los peligros eran obvios: los protagonistas ineludibles podían haber fallecido, o no estar disponibles en los 39 días de rodaje saltados a lo largo de esos doce años de intermitencia, o haberle fallado al realizador, en el caso de los más jóvenes, por incompetencia o inconstancia. No ha sido así. La suerte recompensó la tenacidad y la ocurrencia de Linklater y, junto a la solvencia ya probada de Ethan Hawke y Patricia Arquette, que componen sin fisuras sus personajes de cantamañanas bohemio y un poco antisistema y madre sensata que solo encuentra maridos insensatos, la seducción y el encanto que

destila el filme se basa en los dos hermanos, Mason (Ellar Coltrane) y Samantha (Lorelei Linklater, hija del cineasta), cuyo transcurrir en la pantalla era impredecible, pues pasa de la niñez a la primera juventud. Coltrane le confiere a su Mason densidad, silencios significativos, mirada y rostro que da gusto mirar, pero mi impresión es que si la película se hubiera fijado en el crecimiento de Samantha como protagonista, la hija de Linklater también habría dado pie a una *girlhood* femenina apasionante: su imitación musical en el dormitorio para enredar a su hermanito, la despedida burlescamente solemne de la primera casa de la que se mudan, sus desplantes al padrastro alcohólico, configuran una personalidad y señalan a una actriz dotada para el humor y la contención patética.

Superadas en la filmación las inclemencias del tiempo, el tiempo permanece como el motor y principio definitivo de *Boyhood*; también como su personaje ausente soterradamente presente. A la novedad de una temporalidad sin truca se añade el indudable morbo de saber que allí

no hay envejecimientos postizos ni maquillajes o Photoshop. Olivia, la madre, engorda y adelgaza sin duda al margen de los requerimientos del guión, el joven galán Hawke pierde la galanura a ojos vistas, y el acné de los dos hermanos y el garbo enflaquecido de Mason responden solo al sino de la naturaleza y esconden un agradable suspense fisiológico.

Ahora bien, *Boyhood* no es un documental sobre un paraje humano que el objetivo y la mente de un director se limitan a reflejar. El argumento es trivial, por no decir trillado: divorcios, matrimonios, colegios, mudanzas, estrechez económica, sueños, amigos pesados, iniciaciones al sexo y las drogas. La vida misma tratada artísticamente como si el arte no la transformara, y la única mutación fuese la naturalidad del crecer, del engordar, del arrugarse, afearse o rejuvenecer; del cambiar de ideas generales y de gustos musicales. Apariencia de un filme cuya marca estilística en *low key* no debería engañar. Un ejemplo de su potente antibanalidad son las elipsis, que apenas se dejan notar porque dependen no de un aviso capitular o una numeración sino del ver que los niños han dado un estirón o tienen más granitos que en el plano anterior. Ese callado pero elocuente flujo de las cosas visibles se extiende asimismo al trasfondo social: la campaña pro-Obama, el vecino confederado, la guerras extranjeras del exmilitar, el trabajo de los inmigrantes ilegales (aunque la reaparición del latino redimido por el consejo de Olivia es una mancha de sentimentalidad edificante en una película tan imperturbable en la descripción de las vidas corrientes). Y un último valor, propio de un artista de fuste: al acabar los 165 minutos de metraje, nos quedan ganas de saber cómo serán Samantha y Mason a los cuarenta, si tan independientes y tan soñadores y tan articulados en su expresión como lo son mientras pasan de la escuela primaria a la universidad. Y si también en esa madurez nada lucioso o traumático les ha ocurrido. —



El cabo suelto de

LA DICTADURA PERFECTA

CINE

FERNANDA
SOLORZANO

En la historia de la televisión en vivo hay pocos momentos tan memorables como aquel donde Mario Vargas Llosa llamó a México “la dictadura perfecta”. Fue en 1990, en el último debate del encuentro “La experiencia de la libertad” que convocó *Vuelta* para que grandes intelectuales reflexionaran sobre el fin del comunismo en Europa del Este. Vargas Llosa quiso discutir la ausencia de libertad. Dijo que el PRI “reclutaba” al medio intelectual y lo acogía en sus espacios como estrategia para permanecer en el poder. Y agregó un matiz crucial: lo hacía sin exigirle una adulación sistemática sino, aclaró, “pidiéndole una actitud crítica”.

El primero en usar la frase de Vargas Llosa en una película mexicana fue Luis Estrada. La filtró en una plática de sobremesa entre los personajes de *La ley de Herodes* (1999). Su travesura tuvo consecuencias épicas. La

Secretaría de Gobernación, al darse cuenta en el último momento de la inclusión de la frase, quiso retirar la película del Festival de Cine Francés en Acapulco, donde se estrenaría. En la ceremonia inaugural, el público pidió a gritos una explicación. El actor Damián Alcázar tomó el micrófono y la dio: la película, dijo, había sido detenida por órdenes de “arriba”. La masa rugió, la prensa tomó nota y los franceses amenazaron con denunciar el acto de censura. Lo que sigue es historia: no hubo más remedio que proyectar la película, el entonces director de Imcine fue destituido y nunca más una película fue censurada por criticar al Estado.

A quince años de ese episodio, Estrada vuelve a utilizar la frase de la polémica, ahora como título. Con *La dictadura perfecta* el director continúa su saga de sátiras contra los males en turno: la eternización del PRI en *La ley de Herodes*, el neoliberalismo en *Un mundo maravilloso* (2006) y el fracaso de

la guerra contra el narcotráfico en *El infierno* (2010). Esta vez señala un nuevo enemigo: el poder cada vez mayor de los medios de comunicación, en especial, la televisión. Lo nuevo del caso, sugiere Estrada, es que si ese medio antes hacía de lacayo ahora ocupa el lugar del amo. Como resumen, el *tagline* de la película: “La televisión ya puso a un presidente... ¿Lo volverá a hacer?”

Vargas Llosa se refirió a una dictadura “camuflada”, y la película arma su trama alrededor de ese verbo. La primera escena tiene lugar en Palacio Nacional, donde se reúnen un embajador de Barack Obama y un presidente de México (Sergio Mayer). En un inglés que lastima el oído, este le dice a aquel que si su país abre las fronteras los mexicanos harían “todos los trabajos sucios que ni los negros quieren hacer”. En segundos, el comentario se vuelve *trending topic*, motivo de “memes” y la burla de todos. Presidencia pide ayuda a TV MX,

la principal televisora del país, por lo que su director (Tony Dalton) ordena que en su noticiero *24 horas en 30 minutos* se difunda un video escandaloso que acapare la atención de la audiencia. En el video se ve al gobernador Carmelo Vargas (Damián Alcázar) aceptando fajos de billetes de un conocido narco. Ahora es el “Gober Vargas” quien pide ayuda a TV MX, y esta recurre a la misma estrategia: difunde un nuevo asunto urgente sobre la desaparición de dos niñas pequeñas en el estado del que Vargas es gobernador. El caso, como se esperaba, se convierte en el *reality show* más visto en el país.

De todos los guiones que Jaime Sampietro ha escrito para Estrada, este es el que contiene más referencias a hechos reales y/o televisados: la perla racista de Fox, los videos de Bejarano, la desaparición de Paulette, el montaje donde se arrestó a Cassez, las conversaciones grabadas entre funcionarios y narcos, etc. (Incluye además personajes como un *mesías* de la oposición, un “niño verde” y una actriz de telenovelas que se perfila como primera dama.) Los guiños solos no garantizan un efecto cómico: la apertura de temas —propiciada por el cine del propio Estrada— y la explosión de videos donde funcionarios exhiben su patetismo ha cultivado en estos años a un público que ya no se sorprende con la representación de lo vergonzoso. Más que reflejar el ridículo, el nuevo reto de la mancuerna Estrada-Sampietro consiste en darle más vueltas a la tuerca de la ficción. Lo más atractivo de *La dictadura perfecta* es su fusión de personajes y el trastocamiento de las líneas de tiempo de sus referentes: que el supuesto embajador de Obama evoque las declaraciones de un presidente con quien no coincidió en el poder, por ejemplo. O que Vargas sea simultáneamente un chivo expiatorio del presidente en turno y un político en las circunstancias de Enrique Peña Nieto cuando el Estado de México fue escenario del caso Paulette. Es un recurso que refuerza la figura de la serpiente que se muerde la cola: el ciclo eterno de la corrupción y manipulación de apariencias del que es imposible escapar.

Ya que esta figura es constante en el cine de Estrada, se echa de menos al

personaje que en las películas previas servía al espectador de vía de entrada al círculo de la conspiración. Alguien ingenuo aunque corruptible, que despierte cierta empatía y nos lleve a plantearnos sus horribles dilemas: el gobernador títere de *La ley de Herodes*, el mendigo de *Un mundo maravilloso* y el migrante que en *El infierno* vuelve a su pueblo y lo encuentra controlado por narcotraficantes. En *La dictadura perfecta* ese personaje podría ser el productor de televisión a quien se encomienda la reparación de la imagen de Vargas (Alfonso Herrera). Si es así, lo que falló fue la elección del actor para interpretarlo. Sin el rango de Damián Alcázar —que en las películas anteriores cumplía con ese rol— el arco dramático de este personaje parece una línea recta. Un grave problema ya que él tiene la misión de involucrar al espectador.

Con todo, lo más enigmático de *La dictadura perfecta* ocurre segundos antes de que arranque la acción: sobre un fondo de estática que sugiere que lo que se ve es un programa de televisión, aparecen los nombres de las instituciones y fondos que produjeron el proyecto: Imcine, Eficine, Fidecine y Estudios Churubusco. Para agrandar el misterio, las notas de producción mencionan que Grupo Televisa fue la empresa que aportó fondos fiscales y que Videocine adquirió por adelantado los derechos de comercialización (aunque luego se retiró). Ya que la película alienta y estimula el pensamiento conspiratorio, confieso mi curiosidad por saber cómo estas instituciones y esa empresa contribuyeron a la filmación de una fábula que, por más ficción que sea, les niega legitimidad.

Las películas anteriores de Luis Estrada también han recibido fondos del Estado. En una entrevista que conmemora los diez años de *La ley de Herodes* el director cuenta que se trató de un gol (la palabra es mía): presentó un proyecto al que luego agregó *detalles*, y aprovechó la negligencia usual de los funcionarios que revisan proyectos. Algo parecido debió pasar con *El infierno* (en las notas de *La dictadura perfecta* se dice que el entonces presidente Calderón “se había molestado mucho con la película”). ¿También fue un gol *La dictadura perfecta*? No tengo idea. Sin embargo, no veo a los productores

creyendo que la película hablaba de otros que no fueran ellos.

¿Es relevante preguntarse por qué los “villanos” de una película contribuyeron a su filmación? Si se trata de las anteriores de Estrada, no. Si es *La dictadura perfecta*, sí. ¿Qué marca la diferencia? El título, que es parte de la película misma y, por lo tanto, de su sentido. Y es que, en honor a la precisión —y a los ocho minutos que le tomó a Vargas Llosa elaborar su argumento—, vale la pena recordar el matiz: las obras respaldadas por un tirano hábil no son lisonjeras sino acusadoras.

¿Qué lugar tiene *La dictadura perfecta* dentro de nuestra “dictadura perfecta”? Hay tres posibles respuestas. 1) Demuestra que los tiempos cambian y que ahora se tolera la crítica. 2) Ninguno: simplemente el director burló al portero otra vez. 3) Da la razón a Vargas Llosa en tanto prueba que el PRI y sus aliados dan juego a sus enemigos. A lo primero respondería: una cosa es tolerancia y otra estímulo económico. A lo segundo, sería bueno escuchar a Estrada narrar la jugada de su vida. Si es lo tercero, todavía mejor. De haber sido concebida para evidenciar a un nuevo-viejo PRI que incluso alienta la crítica, *La dictadura perfecta* es una joya de metaironía, la más ingeniosa de Estrada hasta hoy. Por el momento, queda la especulación. —

