

El nuevo milenio de la A a la Z

Hilario J. Rodríguez

Alejandro Amenábar (Chile, 1972): Los cineastas como Alejandro Amenábar son trucos de magia. De pronto están, de pronto no están. Hoy hacen una película española y mañana una norteamericana. Pero el arte no conoce fronteras.

Tras el nacimiento de Hollywood, un gran número de directores, actores, guionistas o técnicos marcharon a Estados Unidos en busca de fortuna, como antes los buscadores de oro. Todavía hoy sigue habiendo una importante fuga de talentos que dejan su hogar y se van a probar suerte allí. Sin embargo, hay diferencias entre las olas migratorias de antaño y las de la actualidad. Antes, quienes llegaban a Hollywood lo hacían con un mundo a las espaldas, mientras que hoy sólo acarrearán ganas de adaptarse. Si cineastas como Erich von Stroheim, Friedrich W. Murnau, Billy Wilder o Jacques Tourneur imprimieron un sello visual y temático al cine norteamericano, eso no sucede ya con los cineastas actuales.

Alejandro Amenábar ha dirigido hasta la fecha cinco películas: *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1998), *Los otros* (2001), *Mar adentro* (2004) y *Agora* (2009), muy parecidas en su concepción y en su resolución. Eso no impide que tres estén ambientadas en la España contemporánea y las otras dos transcurran en la Gran Bretaña de mediados del siglo XX y en la Alejandría del siglo IV; tampoco impide que tres sean productos españoles y las tres restantes coproducciones. Las diferencias ponen de relieve un par de cosas: poco importa en la obra de este cineasta el tiempo en el que tiene lugar la acción; poco importan sus personajes; y poco importa de dónde salga el dinero para financiar sus proyectos. Para Alejandro Amenábar, lo esencial es utilizar las potencialidades de una cámara y demostrar a los espectadores cuánto se les puede sorprender.

Su actitud es muy ingenua porque nunca se preocupa de comparar sus películas con aquellas que imita o saquea, sin darse cuenta de que en realidad no ha aportado nada. Viendo sus propuestas, uno puede entretenerse detectando influencias, para saber cuál es la procedencia de cada plano, de cada secuencia, de cada frase... Nada más. Los personajes están embalsamados en la indiferencia del director, a quien no le importa dotarlos de rasgos propios, creyendo que eso es tarea de la cámara.

Alejandro Amenábar es un chileno sin rasgos que hagan reconocible su procedencia. Su patria es el cine. En España o en Malta hará el mismo tipo de películas, entregando siempre una manera de ver imágenes y no una manera de ver la realidad. Así, su obra será un recordatorio constante de la historia del cine como única fuente de sabiduría y como único motivo existencial.

En la estela de Alejandro Amenábar, en España hay toda una cohorte de directores, como Mateo Gil, Jaume Balagueró, Paco Plaza o Daniel Calparsoro, todos ellos en espera de una oportunidad en Estados Unidos, donde al fin puedan hacer realidad sus sueños: jugar con verdaderos trenes y no con maquetas. Otros ci-

neastas internacionales a quienes cabría incluir en este mismo grupo son Bille August, Lee Tamahori, Guillermo del Toro, Jon Amiel, Luc Besson o Constantin Costa-Gavras.

Paul Thomas Anderson (Estados Unidos, 1970): Una cultura como la norteamericana, que cree ser un ejemplo para las demás, sólo puede producir sueños desproporcionados y ambiciosos. Muy a menudo en sus novelas o en sus películas quiere reflejar algo que le sirva al mundo entero. Eso explica el elevado número de fracasos que Estados Unidos ha proporcionado al arte en general y al cine en particular. Un estadounidense dispuesto a poner los pies en el suelo es el cineasta Paul Thomas Anderson. A él no hace falta explicarle lo difícil que es controlar un proyecto cuando apunta demasiado alto. Ni siquiera hace falta recordarle cómo los recursos cinematográficos se han ido agotando, hasta provocar en la actualidad la existencia de miles de películas sin demasiadas sorpresas. No es necesario ser muy inteligente para saber cuáles son los problemas del cine norteamericano. El más obvio es seguir utilizando los géneros cinematográficos como si nada hubiese cambiado en los últimos cuarenta años. Por eso los actores a veces parecen sonámbulos y las situaciones resultan aburridas.

Desde *Sidney (Hard Eight, 1996)*, Paul Thomas Anderson dejó claro que valía la pena seguirle la pista. Con un drama que se iba transformando poco a poco en un *thriller*, este director fue capaz de retratar a los típicos perdedores norteamericanos como rara vez se les había visto antes en la pantalla. Luego *Boggie Nights (1997)* confirmó las sospechas. El ambiente del cine porno, las drogas, los personajes patéticos y la espiral de dolor que atraviesa Mark Wahlberg a lo largo del metraje bastan para comprobar quién es el responsable tras la cámara: un director familiarizado con las zonas más oscuras del ser humano, sin ganas de juzgar o de proponer imágenes positivas o negativas de nadie.

Puede decirse que esas dos primeras películas fueron pruebas para rodar *Magnolia* (1999). La película supuso un cambio de proporción y no tanto de dimensión; se amplió el número de personajes y situaciones, pero no hubo variaciones significativas en cuanto a temas e intereses.

Hay quienes comparan a Paul Thomas Anderson con Robert Altman o Woody Allen; yo sin embargo creo que hay demasiadas diferencias entre ellos. A él no le gustan los juguetes como *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1991, Robert Altman) y tampoco las historias corales como *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986, Woody Allen). En el fondo, está de vuelta de esa tendencia de hacer grandes retratos de grupo o de meter la sociedad norteamericana en una sola película. Su propuesta es más simple: partir de un género preciso para hacer con él cine de autor. En definitiva, de lo que se trata es de impedir que el interés de una imagen se base en la historia que propone. Él quiere darle importancia a la manera de narrar una historia y a los personajes.

Uno de los problemas del cine norteamericano cuando parte de un género clásico es que suele volverse mecánico. Muchos directores se conforman con utilizar estereotipos en lugar de personajes, como sucede en *American Beauty* (2000, Sam Mendes). Los estereotipos son reconocibles porque todos tienen los mismos rasgos, mientras que los personajes dependen del trabajo de cada director. Y como retratar seres humanos o personajes siempre es más difícil, los directores suelen utilizar maniqués o modelos. Por culpa de lo anterior, una película es rechazada si sus personajes plantean problemas. Ahí es donde cobra sentido la obra de Paul Thomas Anderson. En sus obras, los motivos que empujan a actuar a sus personajes no siempre se conocen, como sucede en *Pozos de ambición* (*There Will Be Blood*, 2007).

Todo lo anterior sitúa a Paul Thomas Anderson en el grupo de cineastas que supieron y todavía saben rodar películas sin dejarse

limitar por los géneros clásicos, insistiendo en que el cine acaso sea un arte pendiente de ser descubierto. Algo así puede observarse en la obra de James Gray, Raúl Ruiz, Lodge Kerrigan o Todd Haynes.

Pedro Costa (Portugal, 1959): Cada cinematografía tiene a sus desplazados, que se mantienen al margen de cualquier compromiso con los demás, fieles únicamente a las tendencias suicidas de sus ideas. A menudo son autodidactas con un gran sentido de la orientación. Ningún país se libra de tener esos hijos descarriados. Gracias a ellos la experiencia de ir al cine se libra del peso de lo cotidiano, como si el lenguaje de las imágenes estuviese por descubrir.

Muchas veces la soledad es una consecuencia de ciertos momentos históricos o de vivir en países donde la única posibilidad para algunos es la distancia y el aislamiento. Por eso Portugal, un país en la frontera entre un continente y un océano, siempre ha sido el lugar idóneo para incubar soledades y solitarios.

Durante décadas el cine portugués se limitó a Manoel de Oliveira, pero hoy el panorama ya no se reduce a él, sobre todo después de la aparición de José Álvaro Marais, Teresa Villaverde, Cláudia Tomaz, Pedro Costa y João César Monteiro. De todos ellos, Pedro Costa es sin duda el más interesante. Aunque lleva dirigidos siete largometrajes, los únicos importantes son *No quarto da Vanda* (2000) y *Juventude em marcha* (2006). Sus demás películas interesan por la esencialidad de la puesta en escena, pero en ellas la herencia cinematográfica es demasiado evidente, hay más homenaje que cine, más admiración que personalidad.

No quarto da Vanda y *Juventude em marcha* son películas fallidas, como lo son otras que intentan plantearse qué es el cine y para qué sirve. Ninguna explicación al respecto se sostiene. Pese a todo, ese tipo de fracasos abren una vez más el debate sobre cuál es la rela-

ción del cine con la realidad y de la realidad con el cine. Preguntas de especial importancia cuando muchos espectadores ya no saben distinguir entre una cosa y otra, y hasta hay, de hecho, gente que confunde la vida con la mala televisión. Lo anterior hace necesaria la obra de Pedro Costa, como hace necesaria la obra de Guy Maddin, Aleksandr Sokurov, Pere Portabella, los hermanos Quay, Peter Watkins o Jean-Luc Godard.

Atom Egoyan (Egipto, 1960): La historia del siglo XX está ligada a la historia del cine. Casi todos los sucesos de cierta importancia han quedado registrados en imágenes, convirtiendo cualquier recuerdo del siglo pasado en un álbum fotográfico semejante a las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard. Bastarían las imágenes para entender cien años de historia. Pero si con el nacimiento del cine la fotografía dejó de ser la forma más fiable de registrar la memoria, ahora mismo el cine está viendo cómo surgen otros soportes que cobran mayor importancia. Después de un siglo de cine, parece que comienza la era digital. Esto no significa que el cine haya desaparecido o que vaya a hacerlo. En la actualidad, el cine y los nuevos soportes se confunden. De ahí que se rueden películas incorporando diferentes formatos. Son muchos los cineastas que lo hacen. Atom Egoyan es uno de ellos. Su obra es una meditación sobre las formas en que la imagen puede preservar la identidad de las personas. Cualquier historia, según él, debe asumir sus limitaciones si no acude a varios soportes.

En los comienzos de su carrera, Atom Egoyan resultaba demasiado hermético y distante, sus historias no atrapaban emocionalmente a los espectadores. Quizás su grado de implicación las hacía demasiado íntimas. Pero aun así consiguió abrirse paso entre la crítica. *Family Viewing* (1987), *El liquidador* (*The Adjuster*, 1992) o *Exótica* (*Exotica*, 1994) establecieron el estilo de su director, y *Calendar* (1993), *Citadel* (2006) o *Chloe* (2010) lo consolidaron.

Es curioso que el estilo naturalista de Atom Egoyan no consiguiera en sus inicios hacer comprensibles sus propuestas. Quizás el hecho de vivir en Canadá tenga cierta relación con ese tipo de paradoja. Otros directores canadienses, como David Cronenberg, Denys Arcand o Jeremy Podeswa, también hacen cine con precisión y parecen pese a todo extranjeros que no acaban de comprender el mundo donde viven.

Salta a la vista que el mundo comienzan a construirlo los desplazados, esas personas que renuncian a sus identidades para buscar mejores condiciones de vida en cualquier parte. Hijo del desarraigo, Atom Egoyan muestra el sufrimiento que produce perder la lengua, la nacionalidad, las raíces o la cultura. Su cine es una búsqueda en el origen y en el futuro de la imagen, una búsqueda para encontrar la identidad del ser humano entre tantas imágenes falsas de sí mismo. A su lado cabría colocar a David Lynch, Emir Kusturica, Tran Anh Hung, Marc Recha o John Sayles.

Michael Haneke (Alemania, 1942): Ante cierto tipo de cine no siempre se formulan las acusaciones adecuadas. Con las películas violentas, sin ir más lejos, suele cuestionarse la autoridad de sus directores, pero casi nunca la responsabilidad de los espectadores.

La violencia fílmica es material inflamable desde hace tiempo. A menudo el cine reaccionó con especial crispación durante momentos de particular cinismo. Sam Peckinpah, por poner un caso, fue una consecuencia lógica de la década de los sesenta, la década de las desilusiones para Estados Unidos. Antes de él habían surgido cineastas como Nicholas Ray, Samuel Fuller o Robert Aldrich, que cambiaron el cine norteamericano con imágenes de una violencia inusual para la época que las vio nacer.

Michael Haneke, un director alemán nacionalizado austriaco, es quizás quien mejor ha entendido la función de la violencia en el cine, que no es otra que la de responsabilizar de la violencia exis-

tente a quienes la consumen. En ese sentido, dista de ser un continuador de Alfred Hitchcock o Roman Polanski; si con alguien tiene relación es con Luis Buñuel o con el Pier Paolo Pasolini de *Salò*. Para Michael Haneke no cabe la trivialidad cuando se trata de hablar sobre la violencia, porque la violencia no es un juego, aunque lo plantease como tal en *Funny Games* (1997).

La violencia es en muchos casos un producto del capitalismo y de la sociedad burguesa, como puede observarse en *La pianista* (*Die Klavierspielerin*, 2001) o *Escondido* (*Caché*, 2005). No sólo nace de los desequilibrios sociales, también del desconocimiento mutuo en que suele vivir todo el mundo. Sirve asimismo para enmascarar la satisfacción de los bajos instintos de quienes establecen las reglas del juego social. Los *sex shops* y la pornografía son, según el cineasta austriaco, los instrumentos que utilizan los burgueses para silenciar sus traumas y su abyección. Pero esa lectura sería demasiado limitada si no conllevara algo más. De ahí que lo más llamativo de *La pianista* no sean las tristes perversiones que la profesora de piano (Isabelle Huppert) le propone a su alumno (Benoit Magimel), sino la explosiva reacción de este último cuando se quiere vengar de ella. La violencia ya no es la de los verdugos, es la de las víctimas.

Allí donde otros juegan con la epidermis de la violencia, con los cuerpos mutilados y con la sangre, a Michael Haneke le interesa el aspecto metafísico de la violencia. Quiere devolverle al cine su lado más emocional, para hacerle sentir daño al espectador cuando ve imágenes violentas. Sus películas sirven para poner de relieve la inofensiva violencia que muestra a menudo el cine comercial. Comparado con él, incluso Quentin Tarantino parece un corderillo. Al fin y al cabo, la verdadera violencia no es la que demuestra que nada duele en la pantalla, la verdadera violencia consiste en demostrar que el cine puede ser doloroso. Por eso sus hermanos cinematográficos podrían ser Patrice Chéreau, Andrzej Zulawski, Agustí Villaronga o Luc y Jean-Pierre Dardenne.

Hou Hsiao-Hsien (Taiwán, 1947): En este apartado había tres candidatos para ocupar el rótulo inicial con su nombre, pero Hou Hsiao-Hsien habrá de hablar por todos ellos. Los otros dos cineastas a quienes barajé antes de decidirme por el cineasta taiwanés fueron el mexicano Arturo Ripstein y el húngaro Bèla Tarr. Mi primera opción fue Arturo Ripstein por ser el más cercano de los tres a la cultura española, pero la última etapa de su obra ha atenuado mucho mi anterior entusiasmo. En cuanto a Bèla Tarr, la razón por la que acabé renunciando a él fue por lo poco conocida que resulta su filmografía en España.

Uno de los motivos por los cuales estos directores son bastante desconocidos fuera de sus fronteras es que los mecanismos narrativos de sus películas, ligados a las culturas de donde emergen, a muchos espectadores les resultan remotos o difíciles de entender. Aunque Arturo Ripstein no parezca un extraño en España, en otros países la crítica lo recibe como un francotirador que a través de extraños melodramas hace una particular lectura de parte de la cultura hispana. Pero la mayor dificultad que encierra su cine es el desconocimiento que suele tenerse de la cultura mexicana por creerla un satélite menor de la cultura española. Algo así ocurre con Bèla Tarr, en su caso por ser un húngaro aplastado por la cultura soviética.

La obra de Hou Hsiao-Hsien también conlleva para los espectadores occidentales las dificultades propias de las culturas demasiado distantes, convertidas por ello en jeroglíficos. El entusiasmo por sus películas no ha ayudado a verlas con naturalidad. Continúan siendo propuestas un tanto extrañas en Occidente. Muchos de sus rasgos, a pesar de todo, pueden encontrarse en las películas de Arturo Ripstein y Bèla Tarr: uso de largos planos secuencia, colores saturados, un sentido teatral del espacio fílmico o un humor difícil de compartir. Sin contar la reevaluación histórica que proponen las películas de los tres directores, que intentan sacar a sus

respectivos países de la sombra de países mucho más grandes que los han oscurecido durante mucho tiempo. Frente al cine, mucho más internacional, de algunos de sus compatriotas, estos tres cineastas representan el aspecto más auténtico de sus culturas. Eso explica que sus películas puedan ser tan modernas y tan clásicas al mismo tiempo. Hou Hsiao-Hsien traza los límites de su cultura y los supera, como queda claro en *El maestro de marionetas* (*Hsineng*, 1993) o *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Zui hao de shi guang*, 2005).

Uno de los rasgos más desconcertantes de la obra de Hou Hsiao-Hsien reside en su forma de abordar la historia. En lugar de hacerlo a través del relato épico, prefiere valerse de relatos que tienen lugar en ambientes cerrados. Bastan los espacios pequeños para reflejar los procesos que moldean un país. Según Hou, es una tragedia comprobar cómo su país se transformó en un ejemplo desde un punto de vista económico aunque fuese a costa de su cultura, que es ya inexistente. ¿Es ése el futuro de México y Hungría? ¿Es ése el futuro de toda cultura minoritaria? ¿Debe interponerse el pasado entre el presente y la economía? ¿Debe interponerse a Hou Hsiao-Hsien entre el cine manga y un Megahollywood extendido por todo el mundo? Eso mismo se preguntan Miklós Jancsó, Andrzej Wajda o Bertrand Tavernier.

Wong Kar-Wai (China, 1956): En el cine más reciente, algunos directores les han devuelto la vida a los objetos. Sus películas son lecturas epidérmicas de Marcel Proust. En los cromatismos, las fragancias, los sonidos y los volúmenes de cada cosa recuerdan un tiempo encapsulado, un período en el que un color o un tejido todavía gozaban de prestigio ante los ojos de los espectadores. A su manera, sus imágenes son el equivalente de los reportajes fotográficos sobre las casas de famosos, donde todo aguarda en perfecta armonía a ser mirado atentamente por alguien. Estos directores

son una versión actualizada de Douglas Sirk, Luchino Visconti o Terence Fisher.

Wong Kar-Wai es un equivalente a David Fincher, aunque las distancias culturales hagan pensar a mucha gente que en sus películas hay cine de autor, cuando lo que propone es una revisión de los temas de siempre a través de un formalismo casi decorativo, donde la línea narrativa pasa a ser una simple excusa. En sus elecciones formales hay más de una coincidencia con Quentin Tarantino, interesados ambos en contar lo simple a través de complicadas estructuras. Por supuesto, nada de lo dicho quiere decir que no haya diferencias entre los dos. Lo que sucede es que a Quentin Tarantino es más fácil reducirle porque utiliza personajes e historias mucho más cercanos a los espectadores occidentales, mientras que Wong Kar-Wai hace uso de una retórica poco conocida fuera del contexto asiático.

En la obra de Wong Kar-Wai se nota una falta de interés en la trama, compensada por una mayor atención hacia el diseño de cada plano. Así pues, la vida se desplaza de los personajes, que apenas tienen protagonismo, a los objetos y los espacios. Para hablar del cine de Wong Kar-Wai, la crítica normalmente invoca los nombres de Martin Scorsese, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson o Mikio Naruse, como si por sí sola la obra del realizador de Hong-Kong no fuese gran cosa. De ellos hereda, según parece, una larga lista de soluciones formales. Curiosamente, luego son esas soluciones formales las que dejan huella en *Chungking Express* (1994), *Duolou tianshi* (1995), *De-seando amar* (*In the Mood for Love*, 2001) o *2046* (2004).

Este formalismo transforma una historia de amor en un verdadero catálogo de objetos, convirtiendo hasta lo más feo en algo bello y llamativo. Se silencian los personajes y toman la palabra las cosas. Y en este cambalache el cine pasa de ser un simple esfuerzo narrativo a convertirse en un muestrario materialista de la imagen.

Puede decirse que en eso consiste la elección de directores como Wong Kar-Wai para hacer cine. Su forma de concebir el séptimo arte es a través de referencias constantes a objetos exhibidos antes en el cine, en un ejercicio de nostalgia que reclama la actualidad de la belleza *demodé*. Trajes, atmósferas, cigarrillos, paisajes... Así, las películas se transforman en museos, museos donde hay una amalgama histórica, con objetos provenientes de todas las latitudes y de todas las épocas.

La obra de Wong Kar-Wai, como la de la mayoría de directores actuales, es una referencia directa y constante al mundo del cine. Pero no a través de un discurso sobre la imagen como el que hace Alejandro Amenábar, sino a través de aquellas cosas que fueron añadiéndose poco a poco a los planos de las películas desde los años cincuenta en adelante. Eso mismo en manos de norteamericanos suele considerarse simple y en manos de directores de orígenes más exóticos un rasgo de autor. Así, Wong Kar-Wai se convierte en un director profundo y David Fincher en un director superficial, aunque ambos propongan más o menos lo mismo: la belleza de los objetos. Son preciosistas, como Adrian Lyne, Patrice Leconte, Brian De Palma o Julio Medem.

Aki Kaurismäki (Finlandia, 1957): A lo largo de la historia del cine ha habido muchos tipos de imágenes institucionalizadas. Gracias a esas imágenes una sociedad podía reconocerse y reconocer los lazos que la mantenían unida. Cualquier otra imagen quedaba fuera del juego social. Los negros, por ejemplo, pasaron en el cine norteamericano de la invisibilidad a los roles marginales, hasta encontrar un sitio más natural en el encuadre.

Desde el nacimiento del séptimo arte muchas personas con diferencias políticas, religiosas, sexuales, físicas, intelectuales o sociales, no fueron admitidas en el cine comercial hasta hace bien poco, por si ponían en peligro la inocencia de ciertos espectadores.

Pero el cine actual prescinde de la inocencia. Las películas comerciales, por ejemplo, han hecho suyos personajes provenientes de las zonas marginales de la sociedad, al ver que siguen provocando cierto morbo en los espectadores. Drogadictos, homosexuales, apóstoles de religiones alternativas, políticos indeseables, perdedores, inmigrantes... Ya hay sitio para cualquier tipo de personaje en las películas de mayor éxito. Los seres fronterizos, a quienes se aleja de los centros urbanos por su fealdad o por algún atributo inusual para el resto de los mortales, han dejado de ser abyectos, o simples desgraciados, y se han convertido en una provechosa fuente de diversión y de ingresos. Hoy muchas películas hacen causa común con los *freaks* y los inadaptados. Sin embargo, esas películas no proponen otra cosa que historias de amor, soledad o dolor interpretadas por seres especiales a quienes uno no suele considerar capaces de sentir o de vivir como cualquiera.

En su obra, Aki Kaurismäki propone un desfile de desarraigados que se pasean por paisajes donde destacan, como sucede en *Leeningrad Cowboys Go America* (1989) o *La vida bohemia (La vie de bohème)*, 1992). Lo anterior no quiere poner en entredicho el interés del cineasta. *La chica de la fábrica de cerillas (Tulitikkutehtaan Tyttö)*, 1990), *Nubes pasajeras (Kauas Pilvet Karkaavat)*, 1997) o *El hombre sin pasado (Mies vailla menneisyyttä)*, 2002) son películas tan buenas como *Crumb* (1995, Terry Zwigoff), *Persiguiendo a Betty (Nurse Betty)*, 2000, Neil LaBute), *Dead Man* (1995, Jim Jarmusch) o *Gummo* (1997, Harmony Korine). Allí donde otros trabajan con efectos especiales para ampliar los paisajes visuales del cine, Aki Kaurismäki y los cineastas mencionados en estas líneas trabajan con seres humanos que ponen en entredicho cualquier certeza, ofreciendo nuevos rostros, nuevas fisionomías, nuevas vestimentas, nuevas actitudes, nuevas creencias...

Abbas Kiarostami (Irán, 1940): Gracias a Abbas Kiarostami se ha sabido que detrás de él se esconde una cinematografía asombrosa. A su nombre se suman los de Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi, Bahman Ghobadi o Samira Makhmalbaf, pero lo importante es destacar cómo Abbas Kiarostami no es un caso aislado en Irán. Desde *A través de los olivos* (*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994) hasta hoy su trayectoria es asombrosa. Ciñéndome sólo a largometrajes, en los últimos años ha realizado *El sabor de las cerezas* (*Taam-e guilas*, 1997), *El viento nos llevará* (*Bad maara jabað bord/Le vent nous emportera*, 1999), *ABC África* (2001), *Ten* (*Dab*, 2002), *Shirin* (2008) o *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010), un corpus intimidatorio.

Abbas Kiarostami ha servido como revulsivo contra quienes profetizaban la muerte del cine. Él solo ha demostrado que cosas que la sociedad occidental había dejado a su espalda siguen palpitando en los países del Tercer Mundo. Así, cuando para mucha gente la naturaleza se ha convertido en una postal, la mirada que le lanza Abbas Kiarostami en sus películas vuelve a darle vida.

Su obra sirve para saber cómo explorar el mundo más inmediato y sencillo sin degradar sus elementos, le devuelve al séptimo arte la posibilidad de partir de cero para no pasar por encima de cosas que más tarde pueda llegar a echar en falta. Para él, cuando los planteamientos formales de una película son más importantes que la historia, el resultado sólo podrá ser desdibujado y confuso. Sus películas están abiertas a la improvisación, en busca de las pequeñas aportaciones que la vida les pueda hacer.

La obra de Abbas Kiarostami no está exenta de deudas cinematográficas. Él conoce a la perfección los clásicos de la historia del cine e incluso películas de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni y otros muchos directores surgidos a partir de los años sesenta. Su educación no está ceñida a un solo patrón, es lo bastante amplia como para contradecir el supuesto desprecio del pueblo árabe ha-

cia la cultura occidental. Pero al mismo tiempo esa herencia únicamente le sirvió para comenzar en el mundo del cine, porque con los años sus películas han ido desarrollando su propio estilo, librándose de influencias, en busca de una esencialidad donde el cine reduzca al máximo sus herramientas y su lenguaje. Incluso en sus historias se repiten ciertas imágenes, como si en ellas Abbas Kiarostami hubiese entrevisto la combinación que explica los significados ocultos que encierran los actos más banales, donde el ser humano, quizás sin saberlo, establece su verdadero vínculo con la naturaleza. En mayor o en menor medida, eso mismo se proponen Idrissa Ouédraogo, Souleymane Cissé, Tony Gatlif o Elia Suleiman.

Nanni Moretti (Italia, 1955): Hay indicios que me hacen pensar que el cine busca inspiración en la intimidad para futuras películas. Por supuesto, siempre ha habido quienes han cultivado rasgos de sus personalidades como materia prima de sus obras. Algunos ensayos fílmicos de Chris Marker, sin ir más lejos, nos dicen tanto sobre los cineastas a quienes retrata como sobre él mismo. Son retratos y autorretratos. Tienen tanto de homenajes públicos a sus maestros como de expresiones emocionales del admirador. Los diarios fílmicos suelen reflejar esa dualidad.

En literatura esta mezcla entre lo real y lo imaginario se pierde en la noche de los tiempos. Un historiador como Suetonio ya parcheaba con la imaginación aquello que se le escapaba. Los escritores W. G. Sebald, Claudio Magris o Ricardo Piglia han seguido la tradición del escritor latino, destruyendo las fronteras del diario, las memorias, el libro de viajes y la literatura, para dar paso a un nuevo género en el que la realidad es imaginaria y la imaginación es real. Algo parecido ha hecho Nanni Moretti con *Querido diario (Caro diario, 1993)* y *Abril (Aprile, 1998)*.

Siguiendo el trazo desordenado de la propia vida, Nanni Moretti diseñó dos obras sin un aparente centro de gravedad, aunque

él sea en última instancia ese centro. Como a otros grandes artistas, a su arte le faltaba la llegada a su propia personalidad para elevarse. Un tumor cancerígeno y el nacimiento de su hijo son los dos motivos que perfilaron parte de sus propuestas en *Querido diario y Abril*. A causa de ello, mucha gente ha hablado de narcisismo por parte del director italiano, algo –en mi opinión– muy alejado de sus intenciones, más combativas que exhibicionistas. De hecho, a Nanni Moretti parece interesarle menos cuanto sugiere sobre sí mismo que cuanto eso sugiere sobre Italia y por extensión sobre el mundo. Puede decirse, por tanto, que su uso del diario en el ámbito del cine es más un comentario de tipo social que un argumento narrativo. Y al hacer lo anterior, Nanni Moretti usa sus películas como lanzas de guerra contra el cine en general por haber perdido un buen porcentaje de personalidad al dejarse industrializar.

Sea cual sea su campo de exploración, la intimidad suele convertirse en el ámbito adecuado para expresar sus distintas propuestas, en busca de un cine que no pase por encima de la figura de quienes lo hacen. Da la impresión, viendo sus películas, que el último campo de batalla para el ser humano puede acabar siendo la intimidad. Esa misma impresión se tiene en la obra de Chris Marker, Robert Frank, Chris Petit o Charles Burnett.

Lars von Trier (Dinamarca, 1956): A Lars von Trier nadie le reprochó nada hasta que se atrevió a redactar su famoso decálogo para el movimiento Dogma95. Los festivales habían premiado *El elemento del crimen (Forbrydelsens element, 1984)* y *Europa* (1991), con naturalidad, sin aspavientos. Pero esa especie de calma chicha se fue al traste en cuanto al director danés le dio por evangelizar a futuros cineastas, inspirando un manifiesto que abogaba por un nuevo cine, más desnudo y personal. Junto a Soren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring y Thomas Vinterberg, Lars von Trier quiso avivar el debate. Le quiso recordar a todo el mundo aquella frase de

Robert Bresson en la que el director francés aconsejaba «forjarse leyes de hierro para uno mismo, aunque sólo sea para obedecerlas o para desobedecerlas *con dificultad*». Lars von Trier quiso desnudar el cine e invitar a sentir que cualquiera puede rodar. De esa manera la democratización del cine jamás consistiría en que todas las imágenes sean iguales, sino en que todo el mundo tenga la posibilidad de crear sus propias imágenes.

El Manifiesto Dogma95 fue una bomba de relojería entre la crítica europea. Hubo quienes celebraron la llegada de un nuevo Me-sías y hubo quienes acusaron a Lars von Trier de farsante.

El fenómeno Dogma95 adquirió una rápida significación en una buena parte del mundo. Muchas películas intentaron ganar un certificado Dogma95. Hubo quienes rodaron respetando el decálogo porque creían en él y quienes vieron una excelente oportunidad para publicitar sus películas antes de estrenarlas. Incluso Estados Unidos quiso sumarse a la fiesta Dogma95, en su caso sin pagar derechos de autor ni solicitar un certificado para *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999, Eduardo Sanchez y Daniel Myrick), *Tigerland* (2000, Joel Schumacher), *Bamboozled* (2000, Spike Lee) o *La virgen de los sicarios* (*Our Lady of the Assassins*, 2000, Barbet Schroeder).

Lo importante en todo este asunto no es poner de relieve las excelencias de la obra de Lars von Trier para justificarle, tampoco es certificar la validez de su manifiesto Dogma95, lo importante es dejar bien claro cómo algo tan inofensivo como un decálogo y la egolatría de un cineasta airearon de nuevo el conservadurismo imperante en Europa, que ya antes había atacado el *free cinema*, la *nouvelle vague*, a Roberto Rossellini, a Pier Paolo Pasolini, al nuevo cine español surgido en los años sesenta y a cuantos pretendieron alzar la voz en la espesura cultural de este continente donde el escándalo ha sido la moneda de cambio que tuvieron que pagar algunos de sus hijos descarriados. Lo cierto es que en Europa una

voz se había callado durante demasiado tiempo y era hora de volver a atizar el fuego de su cólera para hacerla hablar. Y Lars von Trier consiguió que se encendiesen chispas en la arena cultural.

Esto puso de relieve hasta qué punto Europa sigue escandalizándose, quizás porque el cine sigue vivo, proponiendo argumentos jóvenes y al parecer escandalosos entre las momias que velan por la cultura del continente. Mientras la vieja Europa agoniza, el cine se volvió joven con Lars von Trier. Y esa necesidad de oponer juventud a vejez será siempre lo que fomente la aparición de personas capaces de evitar una súbita muerte del cine como forma de cultura. Junto al cineasta danés, saludamos a Harmony Korine, Leos Carax, Jan Svankmajer o Gaspar Noé.

H. J. R.